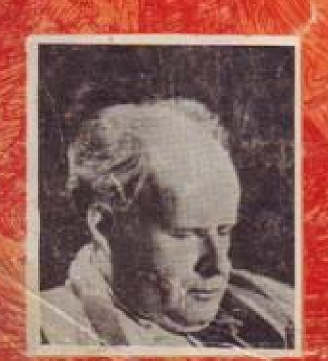


نص مسرحية
ادوارد البي
"صندوق الرمل"

العدد الرابع ـ السنة الاولى ايلول ١٩٧١

- نقد الموسم المسرحي العراقي الماضي ..
- دراسة عن مسرح لوركا ..
- لمحات عن المسرح الفرنسي المعاصر ..
- حوار مع الكاتب المسرحي هارولد بنتر

وثائق ودراسات
السينما العراقية



نص سيناريو الاعتصام "الاضراب" لايزنشتين



ملحق

يصدر كل شهرين

عن مجلة

الاذاعة والتلفزيون

العنوان:

بغداد صالحية

تلفون ٣٥٨٣٥
٣٤١٣٦

ثمن النسخة ١٠٠ فلساً

او ما يعادلها

في الاقطار العربية

دار الحرية للطباعة
مطبعة الجمهورية

محتويـات العـدد

ملاحظات حول بعض اع

بقلم
محمد مبارك

امتاز الموسم المسرحي الحالي ليس فقط بوفرة الاعمال التي وجدت سبيلها الى خشبة المسرح ، ولا بارتفاع رصيد النص العراقي كما ونوعا بين الاعمال المعروضة ، ولكن بما رافق واعقب تقديم هذه الاعمال من نشاط نقدي وصحفي واسع ·· واقبال لم يعهد من قبل على العروض ورعاية واحتضان نادرين من قبل مصلحة السينما والمسرح لما هو نافع واصيل في هذا الميدان ، ثم بصدور مجلة المسرح والسينما وافراد عدد خاص بالمسرح والنشاط المسرحي في العراق من مجلة المثقف العربي ·

وانه لظاهرة عتيدة مفعمة بالوعود هذا النشاط وذلك الاقبال والاحتضان الذي لم يكن مسرحنا ليشهد مثيلا له في تاريخه غير القصير ·

ولئن كانت دواعي الواجب تهيب بالمرء ان يتوفر على كل ما قدم دراسة ونقدا ، فان دواعي الاحساس بالمسؤولية تجاه الكلمة وتشعب الجهد وضياع الوقت فيما لا طائل فيه ، يضطره الى قصر حديثه على عدد محدود من الاعمال التي تم عرضها خلال هذا الموسم · ولذلك وجدت ان اقتصر في حديثي عن موسمنا الثري هذا على ستة اعمال اجتزأتها من بين العدد الوفير من الاعمال التي عرضت بالفعل · السعد ، والعطش والقضية ، والحصار ، وهذه الاعمال هي : الخيط ، وطيرو ولاية وبعير ، والشريعة ·

ـمال الموسم المسرحي الحالي





قبل ان اعرض للحديث عن مسرحية الخيط للاستاذ عادل كاظم ، اود ان اشير الى حقيقة ان المسرحية في بنائها وطريقة معالجتها انما تنتسب لما يسمى بمسرحية المواقف حيث تلعب الحكاية دورا ثانويا غير ملحوظ بالقياس لما يقوم به الموقف ومتابعته ورصده من دور في البناء الدرامي لها . ومن ثم .. فلا أرى حاجة الى الرد على من ذهب الى انه لم يجد الخيط في مسرحية الخيط . ذلك ان هذا المذهب في فهم المسرحية ليس فقط فقيرا الى فهم اوليات البناء المسرحي ، ولكنه لا يطرح اية قيمة نقدية او حياتية يمكن ان تناقش في الاساس . وانما قصارى مثل هذا الرأى ان يتقدم بنموذج لاعتباط من لا علاقة لهم بالمسرح ، او الادب في معالجة قضايا الادب والمسرح . ومن هنا .. يكتسب هذا الرأى خطورته كموقف تخريبي مهوش .

ومهما يكن .. فقد توفرت مسرحية الخيط من خلال ما طرحته من مواقف شخوصها : جراز الخيط ، وشعيط ، ومعيط ، وغيرهم . على مرحلة كاملة من مراحل تطورنا السياسى . ولعل المراقب النابه لواقعنا السياسى يستطيع ان يتلمس في جرار الخيط ، تلك القوة السياسية التى اقتصرت من دورها التاريخي على الاثارة والتحريك ولم تتجاوزهما الى الثورة واعادة تشكيل الواقع او خلقه . ذلك ان جرار الخيط فى المسرحية وقف عند جر الخيط ولم يشأ ان ينتقل الى قلب المدينة التى استوفز اعصابها بذلك .. فيفجر فيها مكامن الثورة ، تماما كما وقفت تلك القوة التي يرمز هو لها عند الاثارة ولم تنتقل الى الفعل الثورى . وحتى عندما تحول جرار الخيط الى بائع العقل لم يجد حلا لمعضلته باعتباره انسانا . اذ جل ما صار اليه هو انه أخذ يعظ .. وهذا هو بالضبط ما صارت اليه تلك القوة عندما تحولت الى اداة توعية .

اما شعيط ومعيط .. فينتصبان في المسرحية نموذجين ناجحين لاولئك الذين يقفون على التل منغلقين على انفسهم ابان احتدام الصراع واشتداد قسوة المعارك . وكما يذوى هؤلاء ويطردهم تيار الحياة الدافق ، كذلك كان شأن شعيط ومعيط في المسرحية حيث نبدأ عند التل الذى انتجعاه بعيدا عن مشاكل الصراع ليقبرا فيه الى الابد بعد ان انتهيا وجودا فاعلا .

هذه هي مسرحية الخيط ..



قاسم محمد وصلاح القصب وفخرى العقيلى في مشهد من « الخيط »

مواقف متتابعة تنمو عبر صراعها واحتدامها مع بعضها ٠٠ وتتقدم بنماذج هي رموز حية لما ينتظمنا في واقع حياتنا السياسية ٠٠ وتمتاز بحوار ذكي يبلغ في بعض المشاهد حد الشعر ايقاعا واكتناز مشاعر وينحط في بعضها فيصل حد الابتذال ووخامة الحس ٠ على انه بين هذين الطرفين قد يستحيل الحوار الى ايقاع صرف كما في المشهد الاول من اللوحة الثانية ٠ ويبدو لي ان اللغة ، سواء كانت عامية ام فصحى ، ما زالت نافرة شموسا عند عادل ٠ ولعل ذلك يرجع الى أن عادلا يجهد اللغة بما يحملها من مشاعر وافكار ، او انه يطلق لنفسه العنان في التعامل معها دون ان يكون قد احكم قيادها والسيطرة عليها بعد ٠

هذا الى ان المشاهد قد يأخذ على عادل نهايته المفتعلة والمقحمة باعتبار ما ٠٠ حيث يسلم المنادى مفتاح المحكمة الى بائع العقل ـ جرار الخيط ـ ويخرج الى حيث ذهب الجميع ليشهد معهم اقتتال ذوى شعيط ومعيط ٠ ذلك ان افراغ المحكمة ـ فى الاساس ـ ما كان مبررا بالصورة التي تم بها ، وهى التي انعقدت للنظر في قضية خطيرة على ما تصف المسرحية ٠ بيد انه ربما اغرى المؤلف بمنطق التفاؤل الساذج او حاول ان يموه على اولئك الذين راح يقرصهم بلاذع كلماته ويضحك منهم بمرارة ، من خلال تصويره الدقيق لجرار الخيط فى القسم الاول من المسرحية ٠ وعندى انه لو ترك القسم الثانى عائما دونما نهاية أو حل لكان اكثر تمثلا لمنطق الحدث في المسرحية ٠٠ واقرب الى الرصد الموضوعي الذى اخذت به المسرحية نفسها فى القسم الاول ٠ خاصة وان القوة التى رمز لها بجرار الخيط ، لم تنته هى الاخرى من مسرحيتها الى غاية ، وبالتالى كان يلزمه منطق التماثل ان لا يفتعل هذه النهاية غير المنطقية او الدرامية ، وانما أن يتركها سائبة غير محددة او على الاقل يكرر نهاية القسم الاول ليوحى بذلك بعبثية الموقف ولا جدواه ، من حيث هو دوران فى حلقة مفرغة ٠

وقبل ان انتقل الى الحديث عن مسرحية اخرى ارى ان اشير الى ان شخصية (فلتانة) ما كانت ـ فى الاصل ـ من خلق المؤلف او ارادته ، وانما جاء بها المخرج ليجسد بها اصداء الشخوص وحواراتهم الداخلية ٠ فكانت بذلك اشبه بالوعاء الذى صب فيه اكثر من لون وتناولته اكثر من شفة فبدأ ممجوجا لا طعم له ٠ ولعله كان اوفق للعمل لو ترك لحاله ٠٠ واعطيت شخوصه فرصة تقديم نفسها من خلال المنولوج بالاضافة الى الدايلوج الدرامى ، خاصة وان المؤلف اعتمد المغنى اداة فى التعليق على الاحداث وروايتها او تفسيرها ٠٠ فاسقط بذلك امكانية قيام رواية او معلق اخر فى المسرحية ٠



مشهد من طير السعد



تتوفر مسرحية « طير السعد » للاستاذ قاسم محمد على جملة موضوعات حياتية ونفسية ٠٠ فتطرح باسلوب اسطورى محبب علاقة الحلم بالحالة النفسية للانسان ومدى فاعلية هذه الطاقة فى حفظ ماكنته الفسيو ـ سايكولوجية عند مستوى نشيط من الحيوية والفعل ٠ وتتعرض للانسان وللعلم كقيمة حياتية فتجترح مناقبية خاصة بهما تقوم على اسس صريحة من الفهم الاشتراكى والرؤيا الانسانية الشاملة لكل ما يتصل بهذا المخلوق العجيب او يصدر عنه من قيمة او فعل ٠

وتتلخص حكاية « طير السعد » فى مروان الذى اقعده الشلل وعجز الطب عن معالجته ٠ ويحدث ان تدور محاورة على مسمع منه بين ابويه والطبيب الذى جيء به ليقوم على علاجه ٠٠ فتتفجر المحاورة فى داخله اكثر من نازع او رغبة ٠ ويبلغ به ذلك درجة من كثافة الحس وعنف التأثر بحيث يملك عليه حواسه ٠٠ فيستسلم لرقاد عميق يعيش فيه عجزه قدرة ٠٠ وشلله مرحا ونشاطا عجيبا ٠٠ وقعوده ضربا فى الافاق وتنقلا غريبا فى البلاد ومغامرات تأخذ بالانفاس وتكاد تستنزف الخوف بالخوف وتجتث الكابوس بالكابوس ٠ حتى اذا بلغ الحلم غايته ووصل الشوط منتهاه ، نهض مروان وقد شفى من مرضه الذى اقعده ٠

وهناك فى تضاعيف هذه الحكاية اكثر من حكاية ٠ فثمة حكاية طير السعد نفسه وكيف استحال الى نور ، وحكاية الملك أفرون وحصانه الذهبى ، ثم حكاية مملكة المرجان والاميرة هيلانة ٠ على ان هذه الحكايات كلها وما تستطرد اليه من حدث او قول ورواية ، استطاع الكاتب ان يصهرها فى حبكة متماسكة لا يعزب فيها حدث أو تشذ

واقعة . وانما كل موقف او مشـهد فيها يقدم لما بعده وينتج عما قبله . فلا افاضة ولا استطراد غير مبرر .

على ان الجديد فى هذه المسرحية ليس هو المعالجة الاسطورية ولا هو الرمز الجميل والاجواء الرومانسية الحية واللغة الشعرية التى راحت تجمع بين جموح طاقة الوهم لدى الطفل واناة الذهن وعمق التصور ودفقة الخيال لدى الكبير ، ولكنه - اى هذا الجديد - يقوم فى الشكل الذى استطاع المؤلف ان يتمثل به منهجا دقيقا فى فهم الحلم وتحديد موقعه من حركة النفس . ولئن كان المسرح العالمى قد خبر الكثير والخطير فى هذا الشأن ، فان مسرحنا العراقى - فى حدود علمى - لم يكن ليقف على شئ من ذلك . اذ لم نجد النص المسرحى الذى يصادر بشكله وطريقة بنائه على نظرة دقيقة وفهم موضوعى محقق لظاهرة طبيعية او اجتماعية . لقد كان الحلم الذى عاشه مروان فى رقدة يائسة بائسة هو الاداة التى اعتمدتها المسرحية فى حدثها وفى معالجة الحالة المرضية المستعصية لمروان . وكما فى الحياة كذلك فى المسرحية ، كان الحلم ليس فقط صمام امان للحالة النفسية ،ولكنه كان العلاج الوحيد للحالات المرضية المعقدة .

وهنا اود ان اشير الى ناحيتين بالنسبة للنص . الاولى هى ان ما بدا فيه من هنة او ضعف فى تماسك احداثه ، ليس له ان يكون كذلك اذا ما اخذ بالمنطق الذى خلقته المسرحية لنفسها . ذلك ان رجوع مروان لاخذ القفص ، على الرغم من تحذير الايل وطير السعد له من ذلك فى مشهد غابة البالونات ، ومحاولته اخذ اللجام الذهبى على الرغم من تحذير الايل له من ذلك ايضا فى مشهد الاصطبل . يمكن ان يبررا على اساس انهما ضروريان ضرورة لازمة لمط الحلم الى الحد الذى يتسع فيه لمأزوم مروان كله ويستنزفه فى سلسلة متصلة وافية من المغامرات والرؤى الكابوسية والتوترات النفسية الحادة ، خاصة وان حالة مروان المرضية هى من النوع الذى لم يوفق الطب الى مطاولته او معالجته بوسائله الخاصة . ومن ثم كانت بحاجة الى اطالة هذه السلسلة من المغامرات الكابوسية والتوترات الحادة . هذا الى ان المنطق الذى طرحته المسرحية لتبرر ما تنتظمه من وقائع واحداث ، يبرره ويدعمه منطق اشمل واعم فى مجاله واثاره .. هو منطق الحياة الذى يحكم مثل هذه الحالات .

اما الناحية الثانية .. فهى ان المسرحية فى حبكتها واحداثها انما تصادر على حسن الجماعة وخيالها . من حيث ان المؤلف اخذهما من موجود الجماعة الاسطورى والفولكلورى . ولذلك وجدنا فيهما هذه الدقة التى لا يبلغها الا المختبر فى الرصد .. ولا يرتفع الى ما تطرحانه من ملاحظة او فكر الا التجربة المحققة والاستقراء الذكى . على ان ذلك لا يبخس المؤلف حقه فى تشذيب النص واعداده للمسرح بشكل لا ترقى اليه كثير من التواليف النابهة فى متانة بنائها وتماسك احداثها .

العطش والقضية

تأليف : نور الدين فارس

لعل نورالدين فارس اوثق كتاب مسرحنا صلة بالسياسة .. واكثرهم استيعابا لقضايا الصراع . ومسرحيته « اشجار الطاعون » تكاد تتمثل لنا دراميا مفهوم الغربة الجدلى بشكل لم اعهده لمسرحية من قبل . اذ تلمس فيها كيف يستحيل نتاج العمل ووسائله التى يخلقها الانسان - عناد فى المسرحية - الى اداة قاسية فى اضطهاده ومسخ آدميته . ثم كيف يتمرد هذا الانسان على هذا الواقع الاستعبادى ليأتى - وقد اعوزته اسباب الثورة او الانقلاب الاجتماعى - على جهد العمر ووسيلة العيش التى استحالت الى اداة اضطهاد ومسخ ، فى ظل نظام القنانة والملكية الكبيرة .

اما فى مسرحية « العطش والقضية» فيتوفر نورالدين على ظاهرة الصراع بين المالك الكبير - ناهى فى المسرحية ، والمالك الصغير - علاوى ، فيكشف لنا عن الابعاد اللاانسانية لهذا الصراع وللوسائل الموغلة فى القسوة والعنف التى يعتمدها المالك فى تحطيم غريمه وسحق مقاومته . وانه ليصور ماجريات هذا الصراع وملابساته بشكل تهون عنده شراسة ما ينتظم الغاب من صور التنازع الرهيب على البقاء .. حيث يفترس القوى الضعيف ، ويمزق المخلب الظلف . فناهى الذى تستحوذ عليه شهوة الملك لا يتورع ان يعبث بشيبة علاى فيضربه ضربا مبرحا ويتركه لليله موثقا فى زريبة بين الدواب



مشهد من العطش والقضية

ثم يودعه مستشفى الامراض العقلية بعد محاكمة صورية يسلبه فيها ماكنته بوثيقة لا ارادة له فى تقرير محتوياتها .. ليشيع بعد ذلك عنه ما تاباه الرجولة الحقة وتنكره الجيرة الطيبة . ثم ان شهوة الملك هذه لا تقف بناهي عند علاوى ، ولكنها تجوز ذلك الى القرية كلها .. فيمنع عنها الماء ليميت زرعها وضرعها .. وليفرض على اهلها ان يهجروها ليخلو له الجو فيها فيعمل منها ما يشاء .

واحسب ان نورالدين قد احسن كثيرا عندما جعل علاى يخفى عن القرية حقيقة ما يدور بينه وبين ناهى . ذلك انه باعتباره مالكا صغيرا ليوثر ان تلتهمه وتطحن عظامه السمكة الكبيرة على ان يشرك القرية فى الدفاع عن الماكنة . اذ قد تاتى فى صحن هذه الشركة فى الملكية فتقضى بذلك على اكثر قيمه ومعاييره قدسية . ومن ثم .. كان تردد علاى وجبنه مبررا منطقيا وموضوعيا فى المسرحية ، وكذلك خوفه الغريزى من الفلاحين واختفاؤه عنهم واخفاؤه عليهم حقيقة ما يدهمه .

على ان لغة نورالدين الفضفاضة .. وتعلقه بالصور الشعرية والعبارات الرومانسية الجميلة اخفت الكثير من ملامح الصراع وحركة التضاد الدرامى فى مسرحيته . وكذلك كان شان تكرار بعض المشاهد والاحداث - مشهد المحاكمة مثلا ، اذ افقد هذا المط الثقيل والافاضة الشعرية غير الدرامية المسرحية عنصر التوتر ومن ثم التشويق . وكاد ينتزع من المشاهد الحس بجلال الصراع وقسوة وقائعه وصوره .

الحصار

تأليف : عادل كاظم

على الرغم من كل ما قيل فى مسرحية « الحصار » للاستاذ عادل كاظم ، فلقد كانت تجربة رائدةومحاولة جريئة .. جديرة بان يتوفر عليها الدارسون ليجلوا ما حققته من قيم فنية .. ويكشفوا عما انطوت عليه من خصائص درامية فى البناء . وعندى ان ابرز ما صارت أليه المسرحية هو ما اجترحته من نهج غير مألوف فى اعتماد الشعر أداة والتاريخ مادة فى البناء الدرامى . ذلك انها - على خلاف ما تعارف عليه الكاتبون - هبطت بالشعر الى مستوى الكلام المتداول . فكأنها قصدت بذلك الى الافادة من ايقاع الشعر دون صوره ومجتر لغته ، او انها عمدت الى امتلاك الايقاع فى اللغة المحكية .. فسقطت بذلك - عند من اعتاد الشعر ايقاعا فخما ولغة خاصة - فى نثرية مهشمة تفقد فيها الحوار سياقه النحوى والفقهى ولم يرتفع الى الشعر بحال .

والحقيقة .. انه لا ندحة لمن يريد ان يعتمد الشعر اداة فى المسرح من هذا السقوط المزعوم . من حيث ان ليس له ان ينطق الشخوص بما لا يتقبله المشاهد ، وانما عليه - على ما يرى ت . س . اليوت « ان ينزل بالشعر الى العالم الذى يعيشه المشاهدون ، لا ان ينتقل بالمشاهدين الى عوالم متخيلة حيث يكون للشعر التقليدى الميت ما يبرره . ان عليه ان يحمل المشاهدين على اعتياد الشعر او الاقتناع بانه ليس من مادة غريبة عن حياتهم اليومية ، وانهم قادرون على قوله » بل هم يقولونه بالفعل دون ان يعوا ذلك .

بيد ان هذا لا يعفى التجربة من بعض فجاجة الهنات التى ظلت تلازم عادلا فى كل اعماله . ذلك انه - على ما قدمنا فى الحديث عن مسرحيته الخيط - يتوسع فى استخدام اللغة ويجيز لنفسه ان يخرج بها عن قواعدها ومألوف استعمالاتها قبل ان يكون قد تمكن - وحديثى هنا عن الفصحى - من تلك القواعد والاستعمالات بعد . ومن ثم .. ارى التجربة على جرأتها وفضلها فى الريادة قد ساعدت على اخفاء الجديد والاصيل فيها ، واعطت بعض المبرر لبعض النقدة ان يرفضوها ويهاجموها بعنف .

اما بالنسبة للتاريخ .. فقد اخذ عادل واقعة تاريخية محققة ، الا انه لم يشأ ان يحصر رؤياه فيها .. ولا ان يقتصر فى معالجته على تفاصيلها ، وانما تجاوزها تاريخا الى الدراما .. فكشف عن جوانب الفعل والمعاصرة فى احداثها . ومن هنا .. كان الماضى حاضرا فى المسرحية ، والحاضر نذرا تهيب بنا ان نتجاوزه ونتغلب عليه .

لقد كان حصار بغداد ثم فتحها على يدى علي رضا باشا عام ١٨٣٠ هى المادة التاريخية التى اعتمدها المؤلف ليكشف لنا بها عن حقيقة ان لعبة السياسة والحرب فى ظل كل انظمة الاستبداد والعدوان ظلت على ما كانت عليه فى الماضى البليد لا تعدو ان تكون لعبة شطرنج او طاولة بالنسبة للحاكمين بأمرهم .. فى حين هى بالنسبة للجماهير الكادحة لعبة موت وخراب وجوع . على ان المؤلف وان استطاع ان يحقق ذلك فعلا بان نفذ من خلال شخصية داود ليكشف عن مفارقات الحكم فيه وليتوضح ابعاد عبثه واستهتاره بمصائر الناس ثم ليسخر منه ومن نظامه بشكل اخرج شخصية داود عن اطارها التاريخى ، الا انه لم يوفق الى الجمع دراميا بين لعبة الحرب ولعبة الشطرنج على خشبة



مشهد من الحصار

المسرح ، اذ كان التنقل بينهما مفتعلا وغير مبرر في الكثير .

ولئن استطاع عادل عبر تصويره لشخصيات داود وعلي رضا والياور ان يحملنا على ادانة اللعبة على صعيديها ! الحاكم والمحكوم ، فانه عبر الاحدب والسائس والفحام قد استطاع ان يوقفنا على دور بغداد الفاعل في صناعة تاريخها .. فيبعد بذلك بالنص خطوة جديدة عما هو عليه بالفعل ليجسد رؤياه هو وموقفه هو من التاريخ باعتباره ميدانا لحركة الانسان واحتواء آثاره وتمثل معطيات نشاطه وعمله ومن ثم اعادة صياغته من جديد .

وقبل ان انهي حديثي عن «حصار» عادل كاظم ، ارى ان اشير الى ان الرواية في المسرحية كان خدعة مسرحية ناجحة ، استطاع بها عادل ان ينقذ نصه المسرحي من الطابع الروائي، حيث مط الاحداث والافاضة في الوصف والاخبار ، ليصير به الى ما تتطلبه الدراما من ايجاز واكتناز . اذ كان الراوية — على الطريقة اليونانية او البرشتية ، يغنينا بعبارة عن مشهد .. وبجملة واحدة عن واقعة كاملة ، وبذلك حفظ للمسرحية تماسكها وايقاعها الدرامي المكتنز .

ولاية وبعير

تأليف : قاسم محمد

في الحديث عن مسرحية « ولاية وبعير » للاستاذ قاسم محمد ، أود ان أؤكد ما ذهبت اليه بشأن معطيات الحس الجماعي . ذلك ان المسرحية — وهي بمعنى ما صدى لمسرحية « الفيل يا ملك الزمان » لسعد ونوس — اعتمدت نصا فولكلوريا شائعا يقص علينا حكاية ذلك المجنون الحكيم الذي حاول ان يجمع اهل مدينته على كلمة واحدة في مواجهة كارثة (بعير) و (فيل) اطلقه السلطان في المدينة ليشيع فيها الخراب والموت ، فكانت النتيجة ان اوقع اهل المدينة بالحكيم .. فتركوه لوحده في مواجهة السلطان، فما كان من الحكيم الا ان يذهب بعيدا في نكايته بهم فيبارك للسلطان كارثته ويطلب اليه ان يشفعها باخرى ليتم للمدينة اليمن والسعد على حد قوله .

والحكاية كما وردت على لسان العامة فيها تقريع لهم على تخاذلهم وتفرق كلمتهم ونكوصهم .. واهابة بهم ان يتوحدوا كلمة ويجمعوا ارادة في مواجهة قضاياهم ومشاكل حياتهم . ومن ثم .. ففي الحكاية من الايجاب بقدر ما تعكس من سلب ، وفيها من الرفض بقدر ما تنطوي عليه من ألم وجرح . وفي ذهني .. ان حس الجماعة وخيالها الذي ابتدع وقائع هذه الحكاية ما كان ليهدف الى شتم الجماعة بقدر ما حاول رصد بعض جوانب حياتها الاجتماعية وتحريك نوازع النقمة على تلك الجوانب في نفوس افرادها .

والان .. ما جدوى اعداد مثل هذه الحكاية للمسرح ؟! الم نكن قد تغيرنا عما كان عليه اسلافنا في ذلك الماضي الذي اوحى بمثل هذه الحكاية؟! ثم أليس في اعادة رواية وقائع هذه الحكاية — الان — انتقاص غير مبرر للروح الجماعية التي نعيشها من جماهيرنا الطيبة ؟!

اعتقد ان احياء هذه الحكاية وامثالها باعدادها للمسرح مثلا . ليس فقط مفيدا ولكنه ضروري ايضا . ذلك ان تراث عشرات القرون من الاضطهاد والقهر الطبقي . وما تراكم في النفوس من سلبيات ذلك الاضطهاد والقهر ، تنتصب اليوم عائقا كبيرا امام ما نصبو اليه من تقدم وبناء فيما تعتم من وعينا بالاشياء وتمسخ من قيم حياتنا الاجتماعية ومعاييرها . وما تطرحه الحكاية من تردد الجماعة .. وتفرق كلمتها .. وانغلاق افرادها على انفسهم وخوفهم من مواجهة حقائق حياتهم العامة .. وتخاذلهم امام ذوي السلطان ، انما هي بعض تلك السلبيات التي ورثناها عن عهود الاضطهاد والقهر الطبقي .

ثم ان المؤلف لم يشأ ان يأخذ مادته على ما هي عليه — وان كانت هذه المادة واعية في فجاجتها على ما رأينا — وانما راح يفرز ويميز ويخصص على اساس من فهمه الطبقي ورؤياه المنحازة لحركة المجتمع . ومن هنا .. كان جمهور مجنونه الحكيم خليطا من باعة وحرفيين وعاطلين وبؤساء . اي ان جمهوره على تنوعه وكثرة افراده لا يخرج عن احدى فصائل من ندعوهم اليوم بفئة البرجوازية الصغيرة التي تتسم بكل ما وصمها المؤلف به من جبن وتخاذل وخوف ونكوص وتردد وتشتت . هذا الى ان تركيبة مجتمعنا الطبقية في المدينة خاصة ، وعلاقة سوقنا بالرأسمال الاجنبي ، يجعل الغلبة في وسط مجتمعنا لاخلاق هذه الفئة وتسلكاتها الشاذة . ولهذا الواقع بالذات ، ما كان شيوع عبارة « آني شعليه » بين اوساط واسعة من مجتمعنا ، بالامر الغريب او الشاذ ، وانما يعكس لنا ذلك واقع تلك الغلبة، وبالتالي فالمسرحية ليست مبررة فقط ، ولكنها ضرورية — على ما قدمنا — في مثل هذا الوسط الاجتماعي .

ومهما يكن .. فلقد كانت مسرحية «ولاية وبعير» متماسكة الحدث .. لاذعة الضربات .. جميلة العرض .. نامية المشاهد .. عميقة في رؤياها .. ثرية في لغتها وفكرها . ولقد وفق كاتبها فيها الى استخدام الراوية البرشتي استخداما ذكيا .. فكان في المسرحية ليس فقط اداة تعليق وتوضيح وشرح ، ولكنه كان جزء من المسرحية الفولكلوري ايضا . ولعل (المربع) — نمط خاص من الزجل — الذي انطلق الكاتب به راويته .. كان سببا في ذلك الاغناء والتجديد في استخدام الراوية:

هذا الى ان الكاتب وفق من خلال عرضه وقائع الحكاية ومشاهدها ان يحل المشاهد — في اخر المطاف — على ان يقف بعواطفه وفكره الى جانب حكيمه مكبرا فيه الموقف ومأخوذا منه بالرؤية . في حين انه —اي الحكيم — كان مثار ضحك المشاهد وسخريته في بداية العرض . وعندي ان هذا التحول في موقف المشاهد يكفي لوحده ان يكون برهانا قاطعا على ايجابية المسرحية وقدرتها على الابلاغ المكين . ذلك ان تحول المشاهد الى موقف الاكبار والتعاطف ما كان لذات الحكيم المجنون بقدر ما كان للفكر والرؤية التي كان يمثلها . وهي — على

ما يستشف من المسرحية ـ رؤية ايجابية وفكر خير يؤمن بالناس .



في الندوة التي دعت اليها جمعية الفنانين العراقيين لمناقشة مسرحية «الشريعة» للاستاذ يوسف العاني ، تحدث بعض عن دراية وفهم واناة .. وادلى اخرون بدلاء فارغة . وكان ثمة اكثر من رأى او موقف .. خلصت منها الندوة الى وضع الشريعة من يوسف باعتباره كاتبا مسرحيا ، ومن المسرح العراقي ككل ، في موضع لا اراها جديرة به .

ذلك ان مسرحية الشريعة هي ـ عندى دون عطاءات يوسف ، بل انها لتشكل في مسره التطوري نكوصا عما وصل اليه من قدرة على البناء في مسرحية «الخرابة» مثلا . فبالاضافة الى انها لم توفق الى الجمع بين حبكتيها ، لم تستطع ان تنمي احداثها او تربط بينها ربطا دراميا محكما . وانما ظلت مفككة غير ملتئمة في حدثها او موقفها .. وظلت لا يجمعها الى بعضها خط درامي واضح ؟ بل انك لتستطيع ان تحذف بعضها دون ان يبدل ذلك في المسرحية شيئا .

ولعل ذلك يرجع الى ان المؤلف اراد ان يرصد اوسع رقعة ممكنة من فترة تاريخية معينة ، فغرق في التفاصيل والجزئيات ولم يوفق الى امتلاك الخط الدرامي الذي ينتظمها . واغلب ظني ان نص المسرحية يرجع الى مرحلة ماقبل الخرابة والمفتاح . وعندما اراد المؤلف ان يعيد صياغته كان ـ ساعتها ـ موزعا بين منهجين في البناء المسرحي هما : الرؤية التسجيلية فى البناء والقواعد التقليدية التي احتوت النص . ومن ثم .. كان هذا التشتت وذلك التفكك في بناء المسرحية .

اما بالنسبة للحبكتين .. فلم تأت الحبكة المساعدة في المسرحية ـ حكاية فاضل وبيته ، لتؤكد او توصل ماجاء في الحبكة الرئيسة ـ حكاية شريعة ابن طوبان ؟ وانما ظلت منفصلة عنها غير متصلة بها الا عبر جسور مفتعلة . وربما كان اصلح للحبكة المساعدة ان تكون مسرحية مستقلة .. يعرض من خلالها الكاتب كل ما اراد ان يقوله لنا ، لا ان تكون امتدادا او ظلالا غير حقيقية لحبكة اعم واشمل في مسرحية .

وليس هذا فقط .. وانما كان موقف المسرحية من الصراع الذي انتظمته الحبكة الرئيسة بين البلامة وباص المصلحة رجعيا في اطاره العام . ولئن كان رواد الفكر الاشتراكى الذين اراد المؤلف متابعتهم في موقفه ، قد ادانوا النظام الرأسمالي في اعتماده الآلة الحديثة في سحق جماهير الحرفيين وانتزاع وسائل انتاجهم من ايديهم ؟ فانهم لم يدينوا الآلة نفسها ولم يباركوا ردود الفعل الساذجة ضد الآلة بين صفوف العمال والحرفيين التي عج بها القرن التاسع عشر ـ على انه .. قد يبرر للمؤلف هذا الموقف بانه قصد الى ادانة النظام الذي تسبب في دمار جماهير الحرفيين حين ادخل باص المصلحة دون ان يكون قد عمل ما من شأنه ان يحميهم ويضمنهم ازاء ما قد يسببه لهم ذلك .

وهنا ارى ان اذهب الى توكيد حقيقة ان المؤلف كفنان واديب ليس حرا في ان يختار بين التقدم والرجوع او التكلس عند حالة معينة ؟ وانما هو ملزم بان يكون ابدا الى جانب التقدم في جميع صوره ومظاهر تحققه . اما القول بان ذلك الزام غير مبرر ، بحجة ان على الفن والادب ان يرصد ما يقع في دائرة فعله من اثار ويسجل ما يبدو على الناس من ردود وافعال ، فطبيعية مبتذلة واتجاه حقير طالما اوقر الادب بالتفاهات والعلل .

بقى ان نشير الى براعة يوسف فى ادارة الحوار واصطياد الجمل التي تحرك في الجمهور اعمق المشاعر وانبلها .. فتضحكه وتبكيه بل وتحمله على انفعل احيانا . ولقد كان نصيب مسرحية «الشريعة» من هذا الحوار وتلك الجمل ما عوضها عن نواقص البناء واعانها على اخفاء بعض السلبيات في تقديم النماذج ـ كأن يعطي المناضل حسن هذه الصورة التي لا ترتفع به عن سوءات محيطه بل تستغرقه فى لعب الطاولة والدخول فى مماحكات وشغب تافه . ثم ان هذه الميزة في حوار يوسف قد تفسر لنا هذا الاقبال الذي اربى على ستة عشر الف مشاهد .

وبعد .. فهذه ملاحظات متجزأة اردت بها ان ارصد عطاءات موسم ، هو بحق ، اغنى وانضج مواسمنا المسرحية من حيث كمه ونوعه . ولا ازعم لما ذهبت اليه بشأن اية مسرحية او عمل العصمة ، اذ ربما اخطأت في الكثير . على اني كنت اتحرى الحقيقة الموضوعية فيما ذهبت اليه .. ولم أشأ ان يقف بيني وبينها ما يحجبها عني او يطيش مني السهم .


مشهد من الشريعة

لمحات عن :

المسرح الفرنسي المعاصر

للدكتور أكرم فاضل

النشاط الدرامي المعاصر

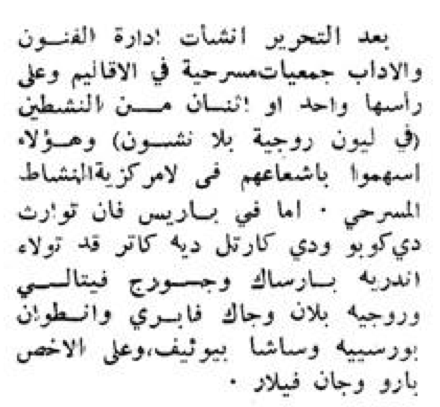
بالرغم من الفراغ الذي تركه افول نجم جيرودو ، فان الحركة الدرامية قد عرفت انتعاشا عظيما من عام ١٩٤٠ حتى يومنا هذا ، ففي حين ان معظم الكتاب المسرحيين المكرسين انفسهم للمسرح قبل الحرب العالمية الثانية قد واصلوا نشاطاتهم . فان مؤلفين جددا قد فرضوا انفسهم على الاهتمام العام. ومنهم :اندريه روسان (الكوخ الصغير) الذي حاول انقاذ مسرح البولفار ؟ وفيليسيان مارسو (البيضة) الذي نبغ كملاحظ بصير ذى خفة قاسية ؟ واودبيرتي (الداء يسرى)الذى اظهرفورة غنائية وخيالية بالقلق : فهناك تييري مولينيه (سباق الملوك) وس . ابوجيه (حكم الاعدام) عمانوئيل روبليس (مونسيرا) الذين عالجوا المشاكل الخطيرة التى طرحتها الاحوال الراهنة تحت غطاء التاريخ او الميثولوجيا ؟ ويحاول موريس كلافيل انيجدد المأساة الراسينية (المحرقون) والدراما الشكسبيرية (تيراس دى ميدى) ، ومن جهة اخرى ، فهناك اربعة روائيين كبار


سارتر


كامو

هم فرانسوا مورياك وهنري دي مونترلان وجان بول سارتر والبير كامو ، قد واصلوا نهجا جديدا في المسرح .

واخيرا ، فانطلاقا من عام ١٩٥٠ ، هناك عدد من المؤلفين المسرحيين ، الذين ينتصب في طليعتهم سامونيل بيكيت وآرتور اداموف وجان جينيه ، واوجين يونسكو ، قد اثارو مشكلة الهياكل المسرحية التقليدية .



المنشطون الجدد

بعد التحرير انشأت ادارة الفنون والاداب جمعيات مسرحية في الاقاليم وعلى رأسها واحد او اثنان من النشطين (في ليون روجية بلا نشون) وهؤلاء اسهموا باشعاعهم في لامركزية النشاط المسرحي . اما في باريس فان توارث دي كوبو ودي كارتل ديه كاتر قد تولاه اندريه بارساك وجورج فيتالي وروجيه بلان وجاك فابري وانطوان بورسيبه وساشا بيوئيف ، وعلى الاخص بارو وجان فيلار .

جان – لوي بارو دفع الى تمثيل بعض المسرحيات في الكوميدي فرانسيز ؟ وجعل محل اقامته عام ١٩٤٦ في مسرح مارِيني ، حيث اسس مع زوجته شركة مادلين رنو – ج . ل . بارو . واخيرا فهو منذ عام ١٩٥٧ يدير الاوديون تياتر دي فرانس » . وقام «بعمل معاصر اخر يشمل ثلاث طرق ، المؤلفين الكلاسيك ، والمؤلفين المعاصرين ، والمحاولات الجديدة » وقد ساهم بصورة خاصة في تكريس نفسه لخدمة مجد كلوديل .

جان فيلار يجهد نفسه للوصول الى الاتصال المباشر بالجمهور وذلك ببعث المجال المشهدي الفسيح ، بلا حاجز ولا ستار ، وهو ما عرفته أقدم المسارح ، وامام جدران قصر البابوات في افنيون ، ثم في باريس في المسرح الوطني الشعبي ، عرض نماذج مسرحية وشعرية : ريتشارد الثاني لشكسبير ، امير همبورغ ، لفون كليست ، جريمة قتل في الكاتدرائية لاليوت ، لورنزا تشيو لالفريد دي موسيه . وتناول اعمالا كلاسيكية فجددها : السيد لكورني ودون جوان لموليير ، واخيرا فتح الباب امام المؤلفين الجدد ليجربوا حظوظهم . وبعد مضي عشر سنوات على ادارته للموسسة التي عرفت بالحروف – ن . ف ب – تخلى جان فيلار عن موقعه الى جورج ويلسن .



موریاك

اسموديه

ارملة في الثانية والثلاثين من عمرها تدعى مارسيل دي بارتاس ، تسكن في منزل يقع في ريف اللاند ، وقد عهدت بتربية اولادها الى معلمة والى مؤدب هو بليز كوتور . وهذا الاخير طالب كهانة قديم فصل لسوء عقيدته ، وقد تملكته حاجة التسلط الناجمة عن احقاده ورغباته المكبوته . وبعد ان كان عشيق المعلمة ، اخذ يراود مدام بارتاس التي كان له عليها سلطة معقدة . وجزاء قبول ابنها لدى اسرة الكليزية ، استقبلت مدام بارتاس [illegible] كوتور . خلال العطلة الشاب المغري هاري فنتك : وهو مثال الشيطان اسموديه الذي كان يكشف الحجب عن البيوت لانه سيزيح النقاب بوجوده عن العواطف الكامنة . فقد هيج مشاعر ربة القصر ، ولما بلغ به الغيظ مبلغه غادر المكان . ولكنه ما يلبث ان يعود ليتبين ان هاري قد نفث عاطفة قوية للغاية في روع ابنة مدام بارتاس ، فيحبذ مشاريع الشباب التي تنتهي بالزواج ولكن مدام بارتاس بعد ان حاولت ثني ابنتها عن هاري تنتهي بالموافقة على الزواج : فتظل تحت حكم

الفاشلون في الحب

يعيش مسيو دي فيرلاد الضابط القديم الذي هجرته زوجته في مسكنه في مقاطعة اللاند مع ابنتيه اليزابيث ، الكبرى ، التي يعبدها مع ممارسته عليها سلطة استبدادية ومع ماريان ، الصغرى ، التي لا يلتفت اليها لشبهها بامها . وتهيء اليزابيث مشروع الزواج بالان ، وهو رفيق الطفولة ، واصغر منها سنا

ولا يهون التنازل على مسيو دي فيرلاد فيروم الاحتفاظ بابنته الى جانبه . فيقدح في شخصية الان امام اليزابيث ويكشف لها ان ماريان مغرمة بهذا الشاب منذ عهد بعيد ، وانها تفكر بالانتحار فتضطرب اليزابيث وتضحي بحبها وتمضي سنة : فتتزوج ماريان من الان ، ولكنها تحس ان زوجها يفلت منها . وخلال مقابلة يقع كل من اليزابيث والان في احضان الاخر : لقد حانت ساعتهما ، فهما يسافران معا في سيارة ، ولكن الما فظيعا يداهم اليزابيث ، فما اسرع ما تعود الى ابيها ، في حين ان ماريان تعود الى زوج يفكر دائما باختها . لقد قدر على هؤلاء الثلاثة ان يتجرعوا الغصص المتصلة ، ولكن اليزابيث تتنهد قائلة : « رغم ذلك فان كلا منا مغرم بالاخر » .

موریاك

فرانسوا موریاك جرفه المشـــهد بصورة متأخرة . بدأت المعيته فـــي الكوميدي فرانسيز عام ١٩٣٧ بمسرحية محكمة البناء هي ـ اسموديه ـ بطلها مداهن قاتم النفس ، حمل الناس عـلى التفكير بطرطوف .

اما انتاجه الثاني (الفاشلون في الحب) ـ مسرحية كتبت عام ١٩٣٩ ، التي مثلت عام ١٩٤٢ ـ فقد اخـذت بالباب العارفين بقوة صلاحها للتمثيل فهي تقع في ثلاثة فصول لها جفاف اخلاق المتطهرين ـ الجانسنيت ـ .وقد صور المؤلف فيها اشخاصا متألمـين يتعذبون بلا هوادة . اما مسرحياتـه الاخرى : ممر الشيطان والنار عـلى الارض او القطر المحروم من الطـرق فلم يكتب لها نفس النجاح .

يبدو ان التاليف المسرحي لـدى موریاك يمدد التاليف القصصي : فهنـا كما هناك ، يقيم المؤلف ـ ديكوره ـ المشهد المسرحي في بقاع اللاند ، في قيظ الصيف ، وسط غابات الصنوبر الملتهبة . في هذا الاطار تتطـور الشخوص الشيطانية و ـ الملائـكة السود ـ الذين اصبحوا حطاما من جراء عواطفهم ، وبصورة خاصة يحلو لموریاك ان يرسم ـ نفوسا مسيطرة تسود على نفوس اضعف هي في الوقت نفســه أسيرات تلك النفوس ـ : وهكذا شأن مسيو فيرلار ، مثله مثل جنيتيريكس ، ـ يفترس او يلتهم ابنه ـ ولكنــه لا يستطيع الاستغناء عن حضوره .

ومع ذلك فأن التقنية الدرامية قد فرضت على موریاك بعض الامور الحتمية فهو يصرخ قائلا بصدد ـ الفاشلين في الحب ـ طبقا للمبدأ الراسيني : ـ لقد أردت الا يكون سير الاحداث مدعوما خلال الفصول الثلاثة الا من قبـل عواطف اشخاص ـ .

فلديه كما لدى راسين حدثواحد في الحقيقة يكتفي لتفجير الازمة . وان المراوغات التي تستدرج بها الخطيئة لتكشف حينئذ القناع عن اعماق النفس المضطربة ، ولكن يبقى الاشـــخاص عبدانا لاقدارهم ، في نهاية المطاف .

مونترلان

لم يفرض هنري مونترلان نفســه على المسرح الا عام ١٩٤٢ ، مع ـالملكة الميتةـ . وقد تكرست شهرته الدرامية بمسرحية سيد سانتاغـو ـ١٩٤٨ـ : وهذا التاليف يمثل ـ الوريد المسيحي لمؤلفه . ومسرحية مالاتستا ـ١٩٥٠ـ التي بطلها جندي ايطاليمرتزق ، ينتمي الى ـ الوريد الوثني ـ للمؤلف .

وقد سمح مونترلان كذلكبتمثيل ـ ابن مجهول ـ و ـ غدا يطلع النهار ـ ١٩٤٣ـ١٩٤٩ ـ ، وهما مسرحيتان متكاملتان حيث يتواجه اب وأبن ، كما مثلت له دراما حب ـ اولئك اللواتـي تحتضنهن ـ ١٩٥١ .

وقد انشأت الكوميدي فرانسيز بعد ذلك بول رويال ـ١٩٥٤ـ التـي موضوعها طرد الراهبات من الدير بعد رفضهن التوقيع على القرار القاضـي بالحكم على المتطهرين : مثلت لـــه مسرحيات برو سبليانـد ـ ١٩٥٥ ، ودون جوان ـ١٩٥٨ـ :واخيرا كردينال اسبانيا ـ ١٩٦٠ ـ والحرب الاهلية ـ١٩٦٤ـ : والشخوص الرئيسـية في المسرحيتين الاخيرتين هم ـ حبر في قمة مجده يعاب بالتخاذل في رسالتـــه ، القائد الروماني بومبيه ، تركبه عاطفة الغرور اثناء صراعه مع يوليوس قيصر، فيفشل في مشروعه الطموح ـ . وهذه شهادة على خيبة امآله المريرة ، التـي ولدت لديه الازدراء بكل ما لا يعجبـه وهي عاطفة المؤلف نفسه .

يحرص هنري دي مونترلان فـي المسرح على التلاحم والتماسك . فهـو ينشد العمل الخطوطي ، ولذلك فـأن دراماته ترسم غالبا الشخوص فـي اتساع نادر ، مشبعة بالعواطف النبيلة او الكثيفة . وتستحوذ عليه امثولات

الملكة الميتة

البرتغال (ماضيا) . ملك البرتغال فيرنانت عزل من عرشه ، من شعبه ولاسيما من ابنه دون بيدرو ، الذي كان ينعى عليه حقارته .

ومع ذلك فهو يريد قبل ان يموت ان تظل شؤون مملكته تسير بانتظام فيستقدم من سبانيا ولية عهد نافار دونا بينكا لتتزوج ابنه : وهـذا الزواج يوثق الروابط بين اسبانيا والبرتغـال . ولكـن بيدرو يحتقر عقيلته ، ذلك لانه يحب ابنة سفاح هي دونا اينيس دي كاسترو التي تزوجها سرا . تثور ثائرة الملك فيامر باعتقال ابنه تحت المراقبة في احدى القلاع : ثم يفاوض للحصول على الغاء عقد الـزواج ولكن البابا يرفض . وأخيرا يعلم فيرانت من دونا اينيس انها ستلد من بيدرو : فيقتلها ليحفظ حسب قوله نقاء وراثة العرش : كرها منه للحياة او لعل ذلك للبرهنة على بقائه جبارا عنيدا .

سيد سانتياغو

افيلا (عام ١٥١٦ . اسبانيا)

دون الفارو دابو ، السيد العظيم للنظام في سانتياغو ، كان يعيش مع ابنته في ادقاع ضمن لقب سيد مع ابنته مارينا : وبعد ان ناضل في سبيل المسيح ، لم يبق له من طموح فيالحياة الروحانية المتشددة ولكن زملاءه الفرسان الحوا عليه في الرحيل معهم الى العالم الجديد حيث سيعهدون اليه بمنصب خطير وهذا السفر سيتيح له جمع بائنة لابنته ، المغرمة بالدون جاسنتو . فيرفض الاشتراك في مشروع باعثه الطمع والخسة .

ولكي يزعزعوا رأيه جعلوه يعتقد بان الملك نفسه يطلب اليه ان يرحل لعله سينصاع ولكن ماريانا ضحت بسعادتها الخاصة ، فكشفت لـه النقاب عن وجه « المهزلة الفظيعة » فتتملكه نوبة اعتراف بالجميـل حادة فيجللها بالقنـاع الابيض لرهبنة سانتياغو ، ويدرجان معا ليدخلا احد الاديرة .

كبرى هي : احتقار القماءة والدناءة – اننى الومك على عدم تنفسك من العلو الذى انا فيه – هذا ما يصرح به دون فيرانت لابنه – ، ولديه شوق الى العزلة او العدم – لست متعطشا الا الى الانزواء الشامل – هكذا يقول دون الفارو ، سجين كبريائه ، الذى لم يعد بوسعه الاتصال بأى كائن بشرى ولكنه يغنى فى ذات الله كما يغنى فى العدم – .

اما الحوار فانه فى معظم الحالات معرى مباشر ، واحيانا فخم مزدان بالعوز ، مفعم بالصيغ المتشامخة المتوحشة ، المسكوكة سك الاوسمة : – ان خبزى هو التقزز – .

المسرح الجديد

كما حدث عام ١٩٥٠ للقصة ، حدث للمسرح . فهناك عدد من المسرحيين توافقت نواياهم ، دون تنسيق مسبق ، على تجديد المسرح . وذلك يقطع العلة مع معظم المقاييس المقبولة حتى ذلك اليوم : الزمان والمكان وسير الاحداث والاشخاص واللغة . ففى – المسرح الجديد – ليس هناك من تأثير للزمان ولا للمكان على مسرى المسرحية . فلم يعد طور الوقائع يتضمن عرضا ولا ازمة ولا حلا : وانما هو خاضع للحد الادنى من كل شيء بل احيانا لا وجود حتى لهذا الحد الادنى . فالاشخاص هم بصورة عامة متجردون من كل انتماء اجتماعى ومفرغون من كل محتوى سيكولوجي : انهم امثلة اصيلة بلا وجوه واحيانا بلا اسماء . واللغة تهدف الى الا تعتبر بعد الان وسيلة للاتصال : فنشوزها وفراغها يكشفان عن العدم فى وجودنا . اما من ناحية مظهره الايجابى ، فان المسرح الجديد هو صورة للوضع البشرى فى صراعه مع عالم يسوده العبث . ولكنه لا يتطرق للوضع المحرج للانسان ، وانما يكتفى باظهاره ، وذلك باستعمال العناصر البصرية للمشهد الى الحد الاقصى : حركات ، ضوء ، أصوات ، وبخاصة المواد .

واخيرا فان المسرح الجديد يمثل تقدير الجريمة الاصلية المؤلفة من المضحك والمفجع .

صاموئيل بيكيت – مولود عام ١٩٠٦ –

ولد صاموئيل بيكيت فى دبلن وبعد ان قضى ردحا من الزمن كاستاذ مساعد فى الادب الفرنسى بمدينة مسقط رأسه ، أقام فى باريس عام ١٩٣٦ ، وقد كتب بادىء الامر قصصا منها – مورفى ، مولوا ، موت مالون ، اللامسمى – ، ثم شعر بنفسه مجرورة نحو المسرح .

نجحت مسرحية بانتظار كودو عام ١٩٥٣ لدى تمثيلها فى مسرح بابيلون قبل ان تمثل فى العالم باسره وهذه المسرحية هى ملهاة مفجعة تقع فى فصلين . فهناك متشردان جديران بالعطف عليهما هما فلاديمير واستراغون يتبادلان بعض الاحاديث فى طريق خالية من طرق الريف ، هما ينتظران المسمى كودو ، الذى لا بد ان يجلب لهما مقدمة بعض الراحة . ولكن رسولا يعلمهما ان كودو المتعذر وصوله حاليا لن يحضر الا غداة غد . وفى اليوم التالى تكرار لما حدث فى العشية سيظلان بانتظار كودو الى ابد الابدين . وقد الف صاموئيل بيكيت بعدئذ – جميع الذين يسقطون ، نهاية اللعبة ، اعمال بلا اقوال ، العصابة الاخيرة ، يا لايام الجميلة – .

ويقدم صاموئيل بيكيت رؤيا لاهوتية للعالم . فاشخاصه الذين هم غالبا صعاليك او حطامات محزنة ، يتفحصون مصيرهم بحدة حقودة . وهم يطرحون على انفسهم اسئلة حول وجودهم وهوياتهم ومستقبل حيواتهم . وان عزاءهم الوحيد هو فى اللغة التى تهبهم الاحساس بالوجود وبنسيان تعاستهم .

ولكن الاحاديث التي يتبادلونها ليست الا زورا وبهتانا .

وبيكيت باعتباره كاتبا مسرحيا للتشاؤم الاسود هو كذلك مؤلف يضحك الاخرين . فان هزله يمت بنسب الى هزل السيرك . فابطاله المتهكمون المهرجون حين يقعون على الارض يتلقون الركلات بالاقدام بطيبة خاطر ويقابلونها بالنوادر المبتذلة .

وتكرر حركاتهم الميكانيكي ونمط كلماتهم يكشفان عما هو مفروز فى وجودنا من تهريج وفظاعة . وقد كتب جان انوى عن – بانتظار كردو – يقول : – انها لوحة تمثيلية لافكار باسكال معالجة بامثال المهرجين من جماعة فراتيلليني – .

آرتور آداموف (المولود عام ١٩٠٨)

ارتو اداموف من أصل روسى ، وقد أقام فى باريس منذ حداثته المبكرة . وفى عام ١٩٥٠ اخرجت مسرحية – الغزو – من قبل جان فيلار ، ومثلت فى استوديو الشانزليزيه . وقد دفع اداموف بعد ذلك للتمثيل – المناورة الكبيرة والصغيرة – عام ١٩٥٠ و – صورة ساخرة – عام ١٩٥٢ – و – الاستاذ تاران – عام ١٩٥٣ و – اتجاه المسيرة – عام ١٩٥٣ و – بعضهم لبعض عدو – عام ١٩٥٣ .

اما المسرحيات الاخرى فليست من نهج المسرح الجديد .

يصور اداموف ضيق صدر الانسان المفروضة عليه والمحتم عليه العذاب . واشخاصه ، الذين لا تبدو عليهم سمة خاصة ، يطوزون فى جو من الكوابيس ، وهم محكوم عليهم بالاخفاق فى مشاريعهم ، وذلك لعدم جدارتهم بالاتصال بالاخرين ، كما ان قوى خفية تاخذ بخناقهم .

ان مسرح اداموف هو مسرح بصرى : فكل شيء فيه محسوس ، وهكذا فان الفوضى الضاربة اطنابها فى الشقة فى مسرحية الغزو هى الصورة المحسوسة للاضطراب الذى يسود ارواح الاشخاص ، واصوات صفارات ادارة المناورة الكبيرة والصغيرة تعرب



بيكيت

عن شدة وطأة حتمية القدر المعماة . ويقتصر الحوار على ردود مبتذلة عقيمة ومع ذلك فتحت فهاهتها القاحلة تبدو غنائية لا بأس بها .

جان جنيه (المولود عام ١٩١٠)

جان جنيه الذى ولد فى باريس عهد به منذ سنته العاشرة الى دار اصلاحية . وقد ألف بادىء الامر قصتيه ـ نوتردام الازهار ومعجزة الورد ـ واعترافا هو ـ يوميات لص ـ .

وقد مثل لوى جوفيه عام ١٩٤٧ مسرحيته الاولى ـ الخادمات ـ على مسرح اثينا . فهناك خادمتان هما كلير وسولانج اللتان تعودتا على لعبة الخادمة والسيدة ، اذ تحاولان ، اطفاء لنار تمردهما المكظوم ، ان تسقيا سيدتهما الشاى المسموم ، ولكنهما تخفقان . فتبقيان وحيدتين ، وتعيدان لعبتهما ، تتناول كلير سولانج ممثلة دور المدام ، وهى اذ تموت على هذه الشاكلة تجسم احد أحلامها ، فى حين ان سولانج تجد فى جريمتها نفسها التبرير لوجودها .

ويطلب جنيه بعد ذلك تمثيل المراقبة العليا ـ ١٩٤٩ ـ والشرفة ـ ١٩٥٦ ـ ، والزنوج ـ ١٩٥٩ ـ ، والحجب ـ ١٩٦٦ ـ . وفى مسرحية ـ الزنوج تشغى جمهرة من الممثلين السود ، المكونين من الزنوج الاخرين المتنكرين بأزياء البيض ، يتظاهرون بالصرامة المنافقة تحت نظام حكم استعمارى ، وفى مسرحية ـ الحجب ـ هناك سلسلة من اللوحات المستوحاة من تاريخ الجزائر ، وهى فى غمرة نضالها ، لنيل الاستقلال التى تفضح تعاسة الناس الابدية ، وتعصبهم واطماعهم وعماهم .

وبالرغم من الخشونة المتعمدة فى لغة جان جنيه ، فانه يدافع عن فكرة نبيلة للمسرح ، يقيمها كما هو الحال فى الشرق ، على الطقوس .. ولكن القيم التقليدية فى عالم جنيه مقلوبة : فان الشر هو المقدس ، وان الجحيم هى الجنة . وهناك اصالة اخرى لجنيه كائنة فى طريقته للايحاء بالاعيب المرايا والانعكاسات بحيث يبدو كل شيء فى الدنيا مجرد وهم ، ومع ذلك فان عالم المظاهر هو انقى من عالم الواقع وأشد اغراء .

أوجين يونسكو (المولود عام ١٩١٢)

واجه اوجين يونسكو ، الروماني المحتد ، المسرح في السنة السادسة والثلاثين من عمره ، وبوسعنا تمييز ثلاث فترات فى مسلكه الدرامى ، الفترة الاولى ١٩٤٩ـ١٩٥١ تتضمن المغنية الصلعاء ، الدرس ، جاك او الخضوع ، المستقبل فى البيض . فهذه مسرحيات قصيرة ، تقع ضمن اطار ضيق : واشخاصها بسطاء اليون ، لغتهم فى الغالب يعوزها التجانس . والفترة الثانية ١٩٥١ـ١٩٥٤ تتوجها مسرحية الكراسى ، ضحايا الواجب ، اميدية . وهذه المسرحيات اكثر جودة من سواها واهم شيء فيها المشهد المسرحى ـ الديكور ـ ، والاشخاص هنا أشد تعقيدا ، اما الحوار فاقل تحيرا . اما الفترة الثالثة انطلاقا من عام ١٩٥٧ ، فتشمل مسرحية القاتل بدون مقابل ، الكركدن رجل الفضاء احتضار الملك . فهنا يظهر البطل واحد ، بيرانجيه ، الرجل الواعي المتبصر الذى يتالم ويناضل ، وهذه المسرحية محكمة البناء ، ولحوارها رنين اكثر تشخيصا . وتمثل مسرحية ـ العطش والجوع ـ التى مثلت فى الكوميدى فرانسيز عام ١٩٦٦ ـ نوعا من اليوميات الروحية المسرحة التى ينوى المؤلف ـ السير على منوالها حتى اخر يوم من حياته ـ .



اوجين يونسكو

ان مسرح يونسكو هو مسرح العبث ــ الحياة عبث ــ ، هذا ما يهتف به موءلف مسرحية الكراسي : الكائنات البشرية دمى تحرك بالخيطان في مسرح العرائس ، انها اناسي الية ، غير قادرة على التفكير والعمل من تلقاء ذواتهـا ، فالاوادم يتبنون في كـل الظـروف موقفا هو غاية في متناقضات الحماقة ، وهم مع ذلك راضون عن انفسهم ، لذلك يتبجحون ويتحدثون بلهجة جازمـة ٠ وهذا الجزم يوحي بنظريات ومـذاهب توشك لتكاثرها ان تزج الانسانية في اغلال العبودية [3].

واللغة بصورة خاصة تشـعرنا بالاحساس الحاد بالعبث ٠ فاللغة التي قد تصلبت شرايينها مكونة من الافكار العامة السوقية المتهرئة ، وهي تكشف عن ــ غياب الحياة الباطنية ــ ويحاول يونسكو ان يبرع في الضحك على ذقنها وذلك بتشويهها وتضخيم مظاهرهـــا الالية ــ ان كان للغة ذقن ــ ٠

ان هذا المسرح يهدف الى ابـراز عدمية الوجود في وضح النهار ٠ ولكن مع ذلك تسوده النغمة المرحة ٠ ويوجد لدى اوجين يونسكو ، كما يوجد لدى جورج فيدو ، تسريع للحركة وهو ضرب من الجنون : ويونسكو يمارس فـي كل الاتجاهات اشنع الوقائع الركيكة ، فيخلع مفاصلها ويفتتها ويعيدهـا الى سيرتها الاولى ، ومن هذه التعجينـة يتولد الهزل الضاحك الذي لا يقاوم* ٠

(*) راجـع
(١) كاستكس وسيرر ، دراسات ادبية فرنسية
(٢) اسموديه ــ فرانسوا مورياك
(٣) المجموعة الكاملة ــ جيرودو ٠
(٤) المجموعة الكاملة ــ اوجين يونسكو ٠
(٥) يوميات لص ــ جان جنيه ٠
(٦) مونترلان ــ الملكة الميتة ٠

دراما هزلية :

تتقدم شابة الى استاذ عجوز : تريد ان تحضر « دكتوراه شاملة » يضطرب البارون من فتوتهـا ومرحها ! ويبدو حيا ، وجـلا ، متملقا ٠ ويبدأ التدريس بالحساب : الطالبة بارعة في الجمع ومتخلفة في الطرح : الاستاذ تثور اعصابه ويتواصل الدرس بعلم اللغة: المعلم يعلم بتخلق في نطاق اللغـات الاسبانية الجديدة المزعومة ٠ ويغدو اعتدائيا ومستبدا ، في حين ان الطالبة تفقد بالتدريج حيويتها ، تحت وطأة طوفانه الكلامي ٠ اما الاستاذ فتسكره احاديثها فيخرج عن طوره ويقتلها بمدية خفية ٠

ملهاة مفجعة :

يسكن زوجان عجوزان فـي برج مهدم مطل على جزيرة مقفرة ويجهد الشيخان نفسيهما لاضفاء معنى على حياتيهما ، ولذلك دعيا اشخاصا كثيرين يتصل بهما الشيخ بواسطة خطيب ، هو « رسالته » الى الانسانية ٠

ويصل المدعوون فـي صفوف مرصوصة ، لا مرئية فيستقبلهمـا الهرمان بالتاهيل والترحيب ، في حين ان الكراسي تتراكم ٠ ويظهر الخطيب بلحمه وعظمه ، ويظـن العجوزان ان رسالتهما ستنقل ، لذلك فهما يرميان بنفسيهما الـى البحر مفعمين بالامل ٠

يتكلم الخطيب ولكنه لا يذيع سـوى حشرجـات وغرغـرات وخرخرات ، فيختفي ٠

ويسمع النظارة اصطخاب الامواج ثم يخيم السكون ٠





شكسبير الممثل

الدكتور كمال نادر

المعروف عن حياة شكسبير قليل جدا ٠ ولم يحاول احد كتابة سيرته الا بعد ما يقارب القرن من وفاته ٠ حينذاك جمع ما شاع عنه من روايات اما من مدينته ستراتفورد وما جاورها أو من حلقات المسرح في لندن ٠ واضفت هذه الروايات نوعا من الحياة على الحقائق المجردة المعروفة عنه والمدونة بالوثائق ٠ والصورة المرسومة لشكسبير عن هذا الطريق ظلت هي نفسها بعد قرنين من البحث الشاق دون اى تغيير جوهرى ٠ وتتوسع اغلب السير الحديثة في محتوياتها اما بجمع التفاصيل مهما تصغر ومهما يكن بعد علاقتها بشكسبير او بالاستنتاج والافتراض المبنى على معاملة مسرحياته وقصائده كما لو انها سجل لحياته وقد كتب هذه المسرحية شكسبير عن نفسه اما مبرقعة او عن غير زعى ٠

ويمكن تلخيص الحقائق الثابتة المعروفة عنه بما يلي : تاريخ ولادة شكسبير التقليدية هي ٢٣ نيسان من سنة ١٥٦٤ ٠ وقد عمد في كنيسة ستراتفورد في السادس والعشرين منه ٠ والتاريخ الذى خصص لولادته محتمل جدا والسبب في قبوله ناتج بصورة رئيسة عن انه يوم القديس جورج وهو القديس الولى لانجلترة ولانه ايضا اليوم ذاته الذي توفى فيه شكسبير بعد اثنتين وخمسين سنة وكان ابوه جون شكسبير من اعيان المدينة وتاجرا موفور الحال في ستراتفورد ٠ وقد وصف بصانع القفاز او بصورة اعم بائع صوف وجلود ٠ وكان يعيش في بيت في شارع هنلى ويعرف هذا البيت الان « بمحل ولادة شكسبير » وما يزال هذا البيت قائما وكانت أمه (مارى اردن) بنت عائلة من ملاك الارض الصغار في منطقة مجاورة لستراتفورد ٠ وقد تزوج ابو شكسبير قبيل تولى الملكة انيزابيث العرش وذلك في عام ١٥٥٨ ٠ وجاءهم ثمانية اطفال كان وليم (شكسبير الكاتب المسرحى) الطفل الثالث واكبر الذكور سنا ولا يعرف شيء عن طفولته وشبابه ٠ وليس هنالك سبب للشك في انه تعلم في المدرسة في ستراتفورد ٠ وكانت تلك المدرسة ذات سمعة طيبة وهى كالمدارس الاخرى في انجلترة كانت تمد الطلبة بالثقافة العامة حتى سن السادسة عشرة تحت اشراف مراقب في القسم التمهيدى وفى المدرسة الرئيسة تحت اشراف استاذ وكانت هذه المدرسة مجانية لاولاد اعيان المدينة ٠

والحقيقة الاكيدة الاخرى في حياته هي الاجازة الصادرة في ٢٧ نوفمبر ١٥٨٢ والتى تجيز زواجه بـ آن (او اكنس) هاثوى ، بنت مزارع في قصبة شوترى القريبة من ستراتفورد ٠ وكانت تكبره بثمانى سنوات ان صحت التواريخ المكتوبة على صخرة قبرها ٠ اما تاريخ زواجه الفعلى ومكانه فقد ظلا مجهولين ٠ والتقاليد المتبعة في الكنيسة هى التى حتمت منح هذه الاجازة للزواج ٠ اذ تفرض الطقوس ان يعلن في الكنيسة عن رغبة الزوجين في الزواج ويكرر هذا الاعلان كل يوم أحد لمدة ثلاثة اسابيع ٠ ويسأل الحاضرون في الكنيسة اذا كان فيهم من يرى ما يمنع حصول هذا الزواج ٠

ويبدو ان شكسبير لم يكن يريد الانتظار ثلاثة اسابيع اذ ان هذا التأخر سيتفق وموسم (الادفنت) وحسب تقاليد الكنيسة لا يجوز الزواج في هذا الموسم وعليه سيتأخر الزواج حتى منتصف كانون الثانى ٠

من الواضح ان شكسبير كان يريد ان يتفادى هذا التأخير ويعجل في الزواج ولهذا قدم الطلب

الانف الذكر ويعتقد بعض المؤرخين ان زوجته كانت حاملا قبل ان يتبنى بها ولهذا عجل في الزواج .

وفي ٢٦ مايس عام ١٥٨٣ عمدت لهما في ستراتفورد بنت اسمها (سوزانة) وفي الثاني من شباط عام ١٥٨٥ عمد له توأمان ابن اسمه (هامنت) وبنت اسمها « جوديت » . وما يزال القيد موجودا في سجل الكنيسة .

وحتى هذا التاريخ يمكن اعتبار ستراتفورد محل اقامة شكسبير وهذا ما يفترضه جميع مؤرخيه . واستمر شكسبير في الاقامة هناك الى حد ما . وعلى اي حال فليس هناك ما يشير الى ان زوجته واولاده سكنوا في لندن اثناء وجوده هناك . ولكن استمرار اقامته في ستراتفورد قبل زواجه وبعده حتى موعد ذهابه الى لندن وارتباطه بالمسرح انما هو امر مبنى على الافتراض المجرد . وليس هناك دليل ثابت يشير الى السبب الذي حدا به لان يتخذ من المسرح مهنة له .

اما انه قد عرف المسرح قبل سفره الى لندن فذلك امر اكيد فمن حين لاخر كانت الفرق المسرحية المتجولة تأتي الى ستراتفورد . ويوجد سجل لتمثيليات مسرحية قامت بها فرقتان هما فرقة خدم الملكة وفرقة خدم (الايرل اوف وستر) . وكان ذلك في عام ١٥٦٨_١٥٦٩ في قاعة البلدية في ستراتفورد حيث احتفى بهم جون شكسبير (والد الكاتب المسرحي) الذي كان وقتها عمدة المدينة ومأمور التنفيذ فيها وكان شكسبير الابن اذ ذاك ما يزال طفلا بين الرابعة والخامسة من العمر .

وليس لدينا معلومات مضبوطة عن فترة حياته بين عامي ١٥٨٥ و ١٥٩٢ وهي الفترة التي كان فيها شكسبير بين الحادية والعشرين والخامسة والعشرين من عمره . ان هجوم كرين على شكسبير في كتابه المسمى « كروتسورت أوف ويت » في سبتمبر ١٥٩٢(٢) .

والاعتذار الذي قدمه بعد ذلك مباشرة (چتل) الذي هيأ المخطوط الانف الذكر ونشره يقدمان الدليل الواضح على أن شكسبير في هذا الوقت (١٥٩٢) كان قد حصل على مركز مرموق وعلى سمعة آخذة بالشهرة في عالم المسرح . ويشار اليه الان كمؤلف مسرحي ومقتبس لمسرحيات والساعد الايمن لفرقته ، وهذا ما كان يقصده كرين عندما سماه (The Johannes Factotum) ويبدو من هجوم كرين ان شكسبير كان ممثلا قبل ان يصبح كاتبا مسرحيا ولو ان الكلمات التي تشير الى ذلك غير واضحة .

وعندما اعتذر (چتل) عما ورد في الكتاب من تعريض بشكسبير فقد اكد بصورة خاصة « على حسن تعامله (شكسبير) مع الناس » .وعلى « فكاهته الظريفة في كتاباته » .

وبعد هذا التاريخ تلاشت الغيرة التي ثارت في البداية ضد الكاتب الحديث النعمة شكسبير وظل شكسبير فترة من الزمن غير مرتبط بفرقة مسرحية معينة ويبدو انه ايضا انصرف عن التمثيل الى التأليف . وهذ واضح من الحقائق المعروفة والمتعلقة بالمسرحيات التي كتبها او أعاد كتابتها خلال هذه الفترة وهي المسرحيات التي مثلت على مسرح الثيتر في منطقة شوردج من عام ١٥٩٤ الى ١٥٩٧ بقيادة الممثل بربج أو في مسرح الروز في منطقة البانك سايد عندما اعيد فتحه عام ١٥٩٢ وفي مسارح خاصة وعامة اخرى في لندن ومن هذه المسرحيات ماكان كتبها بنفسه ومنها ما كانت مكتوبة من قبل غيره فكان يعيد كتابتها ويزود بها فرقا تمثيلية متعددة بما في ذلك فرقتا بربج والين . والى هذه الفترة تعود قصيدتاه (فينس ادونس) التي كتبها عام ١٥٩٣ ولوكريس في عام ١٩٥٤(٣) .

وهما النتاجان الوحيدان اللذان قام هو بنشرهما(٤) وقدمهما كليهما الى الايرل اوف ساوثا مبتون اللورد الشاب ومن اسلوب الاهداء لا يمكن ان نستنتج اية علاقة سوى تلك التي تكون بين مؤلف وسنده وقد اشار شكسبير الى القصيدة الاولى فقال انها أول مؤلف له وقد نشرها شكسبير باسمه . وكان لها رواج واسع زمنا طويلا واكسبته منزلة بين المؤلفين أما المسرحيات فلم تكن ولو نشرت تعد ادبا في ذلك الزمن .

وفي عام ١٥٩٤ تألفت فرقة اللورد جمبرلن وصار شكسبير عضوا دائما فيها وعلاقته بهذه الفرقة ظلت بدون انقطاع حتى ترك الحياة المسرحية الفعلية ولعل علاقته بها دامت حتى وفاته . وهذا الاحتمال ممكن ولو انه ليس بالاكيد . وفي الاجازة الممنوحة للفرقة في عام ١٦٠٣ بعد ان اعادت تنظيم نفسها تحت اسم خدم الملك واتخذت للتمثيل مسرح الكلوب مركزا رئيسا لها . في هذه الاجازة يرد اسم تسعة ممثلين كانوا اعضاء مشاركين ويأتي اسم شكسبير الثاني في القائمة . وقد منحوا لقب (خدم الديوان الملكي) وربما طلب اليهم القيام بواجب المراقبين في البلاط ولهذا الغرض كانوا يتسلمون ملابس حمراء وتدفع لهم مرتبات معينة بالاضافة الى المنح التي يتسلمونها وبعضها مبالغ كبيرة مقابل ما يقدمونه من تمثيليات في البلاط .

وفي عام ١٥٩٦ توفي ولده الوحيد هامنت وكان عمره احد عشر عاما . وفي حوالي هذا الوقت بدا شكسبير يزيد نتاجه المسرحي وفي الوقت نفسه يقوي علاقته بمدينة ستراتفورد . وفي عام ١٥٩٦ تقدم بطلب للدائرة الهيرالد للحصول على لقب الجنتلمن وكان والده قد تقدم بطلب قبل هذا ولكن تردي وضعه المالي بعد ذلك وضيق ذات يده منعاه من الحصول عليه.

ولذا فاننا نستطيع ان نفترض ان شكسبير قد تقدم بالطلب باسم ابيه .

وفي مايس عام ١٥٩٧ صار شكسبير من الموسرين في ستراتفورد فقد اشترى البيت المسمى (نيوبليس) وهو اكبر بيت في المدينة كما استأجر اراض زراعية في اماكن مجاورة بعد وفاة ابيه في عام ١٦٠١ . ومكث شكسبير بعد وفاة ابيه في لندن ثماني سنوات او تسع سنوات . وفي خلال هذه السنوات كتب مآسيه العظيمة (هاملت ، لير ، مكبث واوشلو) .

وفي عام ١٥٩٧ فرضت عليه ضريبة على بيت كان يسكنه في لندن في محلة سنت هلينز في بشيب كيت . وتدل السجلات انه كان في عام ١٥٩٦ يسكن في سوثيك ، في لندن قرب حديقة الدببة ، أما بعد ذلك اى فيما بين ١٥٩٩ و ١٦٠٨ فكان يسكن في البانك سايد من لندن وكان عام ١٦٠٤ ينزل في بيت رجل يدعى مونتجوى في كريبل كيت ، لندن . ومونتجوى هو صائغ فرنسي وقد مثل شكسبير في المحكمة كشاهد في دعوى اقامها مونتجوى[٥] على زوج ابنته . وشهادة شكسبير ما تزال موجودة وعليها توقيعه . وفي هذه الشهادة امام المحكمة في عام ١٦١٢ وصف شكسبير بانه « رجل من ستراتفورد » وعلى اساس من هذه الشهادة امكن الافتراض انه لم يكن يسكن لندن في هذا التاريخ . وخلال الثماني سنوات الاخيرة من حياته يوجد محاضر عديدة في سجلات ستراتفورد ومذكرات تشير الى انه كان يسكن البيت المسمى (نيوبليس) في ستراتفورد . وانه كان يشارك في فعاليات المدينة .

وقد اشترى شكسبير في عام ١٦١٣ املاكا في لندن ويدل هذا على انه كان في وضع اقتصادى مريح لا بل اكثر من مريح . وفي الخامس من حزيران عام ١٦٠٧ زوجت ابنته الكبرى سوزانه من الدكتور هول طبيب ستراتفورد وولدت لهم بنت في شباط ١٦٠٨ ثم زوجت ابنته الصغرى جوديت في العاشر من شباط سنة ١٦١٦ من توماس كويني ابن احد اصدقائه وجيرانه في ستراتفورد وهذا هو آخر حدث مدون معروف في حياة شكسبير .

وقد كتبت مسودة وصيته قبل هذا التاريخ ببضعة ايام ونفذت في الخامس والعشرين من مارت والمسودة قد كتب بين سطورها وتركت على ما هي عليه ولم تعد كتابتها بنسخة جيدة . وفسر هذا بان الوصية كانت قد كتبت على عجل وان وضع شكسبير الصحى المتردى كان هو السبب في هذه العجالة وان بدأت الوصية كما هو مألوف فالقول بان الموصى (يتمتع بصحة وذاكرة تامة) ولم يكتب شكسبير الوصية بخط يده . وهذا المرض هو الذى اودى بحياته بعد شهر حيث توفى في ٢٣ من نيسان ١٦١٦ .

ونصوص الوصية طبيعية جدا . فقد ذهب اغلب عقاره الى البنت الكبرى سوزانا وذريتها حسب ما هو مألوف حينذاك . ومنحت ابنته جوديت واخته جون هارث منحا سخية . اما زوجته فحقوقها - ما دامت حية - مصونة بالقوانين العامة السائدة . واما المنحة التى وهبها زوجته في وصيته عرضا فكانت الفراش الثاني في الجودة الموجود في البيت - وهو طبعا الفراش الذى اشتركا في النوم فيه وذلك لان العادة جرت على ان يكون احسن ما في البيت من فراش في غرفة الزائرين الرئيسية . ويمكن اعتبار هبة ثاني فراش في الجودة الى زوجته خاطرة عطف منه عابرة . ولو ان بعض النقاد يرون في ذلك دليلا على التنافر بينهما . كما خصصت هبات متعددة لاصدقائه في ستراتفورد وثلاثة من زملائه الممثلين في فرقته . وهذه الهبات تدل على روابطه المحلية والمهنية .

وبعد اعوام قليلة من وفاته قام جرارد جونسن في لندن بعمل تمثال نصفي لشكسبير وقد وضع هذا التمثال في كنيسة ستراتفورد حيث دفن وما يزال موجودا في هذه الكنيسة الى اليوم .

والابيات المكتوبة على التمثال تشيد بشهرة شكسبير في التاليف ، وبعد وفاته بقليل شرع زميلاه همنيك وكوندل باعداد مسرحياته للطبع في مجلد واحد وتم طبع هذا المجلد الذى يحتوى على ٣٧ مسرحية[٦] لشكسبير بعد وفاته بسبع سنوات اى في عام ١٦٢٣ وقد صدرت الطبعة الاولى هذه بقصيدة لـ (بن جونسون) الشاعر المعاصر لشكسبير وفيها يشيد بمكانة شكسبير الادبية وبمسرحياته . ومنها بدأت عملية تقديس شكسبير . ونبأ وفاته كما يبدو لم يكن له اى صدى .

وقد اشار الى شكسبير في اثناء حياته الكاتب ميرز وذلك في عام ١٥٩٨ فأثنى عليه ووفضله على سائر الكتاب الانجليز وقال انه ممتاز جدا في كل من المأساة والملهاة . أما بقية من اشاروا اليه فهم وان اثنوا عليه - يذكرونه كأحد الكتاب المسرحيين والشعراء لا ميزة له عليهم .

ونه لعجب جدا ان يتوفى اكبر كاتب مسرحي، وتفقد الشخصية الادبية الاولى في انجلترة ، ولا تستأثر وفاته ببيت واحد من الرثاء في عصر شاع فيه الرثاء وكثر الراثون .

ولم يعرف عن حياة شكسبير الا هذا النزد اليسير . وهذا النزر اليسير خليط من حقائق واساطير وهو كل ما استطاع ان يدونه مؤرخو

حياة شكسبير وحياة الشاعر والكاتب المسرحي لا تخلد فی ما يدونه عنه المؤرخون وانما تخلد فی نتاجه الفني ٠

وهناك صورتان اثنتان لشكسبير يمكن ان نثق بصحتهما وقد رسمت الصورتان بعد وفاته ٠ واحدى هاتين الصورتين هی الصورة المثبتة فی مقدمة مجموعة مسرحياته الاولى المطبوعة عام ١٦٢٣ وقد اثنى الكاتب المسرحي جونسن على الصورة لما تحمله من شبه لشكسبير وقد قام برسمها (دورشوت) ولا ندري ما الذي اعتمد عليه دورشوت في رسم الصورة ولكن المهم فی الامر ان الصورة تشبه بكل تأكيد الرجل الذی صورته ٠ اما الصورة الثانية فهی التمثال النصفی لشكسبير ٠

هذا وقد جاءت الرغبة فی معرفة حياة شكسبير بعد ان اخذت المعالم التی تشبع هذه الرغبة فی الاختفاء ٠ وقد قام الكاتب (راو) باول محاولة جدية لجمع المعلومات عن حياة شكسبير وقدم بها طبعته لمسرحيات شكسبير التي اصدرها عام ١٧٠٩ وقد اعتمد بعض الشی على ماورد من اشارات لشكسبير في الكتب والمخطوطات المتوفرة لديه ولكن أغلب اعتماده كان على الروايات التی استطاع جمعها سواء ذلك من حلقات المسرح او من مدينة شكسبير وقد اخذ عن حلقات المسرح المعلومات التی جمعها دافينانت واعطاها الى بيترتون وكان بيترتون الممثل الاول في انجلتره بعد عودة الملكية وفتح المسارح بعد ان اغلقها البيوريتون في عهد كروميل وكان دافينانت وبيترتون من عشاق شكسبير وقد زار بيترتون ستراتفورد لجمع المعلومات عن شكبير وبعدها اصبحت ستراتفورد محجا كلما ازداد الحجيج ازدادت الاساطير المحلية ومن هذه الاساطيرما اصبح مالوفا ومتداولا ويمكن ذكرها باختصار فنقول :

لقد سجل مانينكهام قصة شكسبير وبربج في يومياته والتی ارخها فی ١٣ مارت ١٦٠١ أو ١٦٠٢ وقد تكون هذه القصة حقيقية ومفادها ان ريجرد بربج كان متفقا مع امرأة ان تفتح له باب بيتها حين يعلن عن نفسه باسم ريجرد الثانی ٠ وقد افضى هذا السر الى صديقه شكسبير فما كان من شكسبير الا وان انتحل شخصية صديقه ودخل بيت المرأة ليسمر عندها واثناء وجوده جاء ريجرد ودخل الخادم ليقول ان ريجرد الثانی في الباب فقال شكسبير للخادم اخبره ان وليم الفاتح جاء اولا وهي الحادثة الوحيدة لشكسبير التی نعرف انها دونت عنه خلال ايام حياته ٠ اما المبارزة فی الفكاهة بين شكسبير وجونسون فقد ذكرها فولو في عام ١٦٦٢ وهي مجرد اقاويل سطرها الخيال وتحتوي

مذكرات (ورد) قس ستراتفورد من ١٦٦٢ـ١٦٨١ بعض الروايات المهمة وقد سجل انه سمع من اهل مدينة ستراتفورد ان شكسبير كان ينفق ما يعادل (١٠٠٠) باون فی السنة خلال السنين الاخيرة من حياته ٠ كما ذكر انه توفی متألما من حمى اصابته جراء الشرب الكثير فی مجلس سمر ضمه مع الشاعرين جونسن ودرايتن ٠

وجمع اوبری بعد هذا ذكريات نقلها عن ممثل اسمه بيهنسون الذی كان أبوه ممثلا في فرقة شكسبير في السنين الاخيرة من حكم الملكة اليزابث ٠وحسب هذه الذكريات التی وصلت عن طريق غير مباشر ولكنها مع هذا ليست بقليلة الاهمية ـ كان شكسبير



في ايام شبابه معلما في القرى وقد جاء « الى لندن على ما أظن عندما كان عمره (١٨) سنة وكان ممثلا بارعا وكان شخصا جميلا متناسق البنية لطيفا في سلوكه ومجلسه » ومن هذا المصدر كما يبدو جاء ذكر للفضيحة التي ترددت عن علاقة شكسبير بزوجة جون دافينانت صاحب الحانة الواقعة في الطريق بين ستراتفورد واكسفورد الذي كان يسلكه شكسبير في اثناء سفره وكان من عادة شكسبير ان ينزل في حانته في سفراته السنوية بين ستراتفورد ولندن · اذا كان لهذه العلاقة اساس من الصحة فان تاريخ العلاقة المريبة المفترضة يرجع الى حوالي ١٦٠٥ ·

وهناك الاسطورة المحلية عن سرقة الغزلان التي اشترك فيها شكسبير في شبابه من المكان المسمى جارلكوت ثم هربه خوفا من العقاب الى لندن · وقد اخذت هذه القصة مكانها في اذهان عامة الناس وصارت حقيقة لا تقبل الجدل · واول من اشار اليها هو رجل اسمه رجرد ديفز في مذكرات كتبها واخذ معلوماتها من اوراق تسلمها بعد وفاة فولمن اسقف مبزى هامبتن · ورويت هذه القصة بشكل اخر عام ١٦٩٣ ذكرها احد رجال الكنيسة في ستراتفورد واسمه جون داو داول وهو شخص مجهول · يقول جون هذا ان شكسبير كان يشتغل عاملا عند قصاب ثم هرب الى لندن ودخل المسرح كخادم اولا · وهناك رواية اخرى دارت بعد فترة طويلة تقول انه بدأ حياته في لندن سائسا وكان يقف عند مدخل المسرح ويتسلم خيول الرجال الذين يرتادون المسارح ويعتني بها الى حين خروجهم من التمثيلية · وتقول هذه الرواية ايضا انه في اول عهده بالمسرح كان يعمل مساعد ملقن ·

وليس ما في هذه القصص ما يمنع احتمال وقوعها ولكنها في الغالب مرتبكة وغير مؤكدة وبالرغم من هذه الاساطير المتعدده فقد ظلت الايام التي قضاها في لندن والايام التي سبقت مجيئه الى لندن غامضة مجهولة وليس فيها اية معلومات عن شكسبير ممثلا وقد اشرنا الى ثناء بيتسون على تمثيله وتفضيله اياه على سائر الكتاب والشعراء الانجليز ولكن مؤلف كتاب هيستدريا هيسترونيكا في عام ١٩٦٦ كان يرى ان شكسبير كان شاعرا افضل منه ممثلا وقد اشار اليه مؤلف كتاب روسكاس ارنكليكانس على انه كان مدربا للممثلين اكثر منه ممثلا · ويقول (راو) ان شكسبير قام بتمثيل دور الشبح في هاملت وهناك رواية عن اخ شكسبير رواها وهو طاعن في السن وقال انه شاهد اخاه يمثل دور آدم الخادم العجوز في مسرحية «كما تحب»



(١) اعتمدت في هذه الدراسة على مصدرين مهمين هما :

1. Acompanion to Shekespeare's Studies, Barker.

2. Shakespeare, E. K. Chambers.

(٢) في عام ١٥٩٢ كان الكاتب المسرحي روبرت كرين على فراش الموت · وقد اصابه الفقر وهجره اصدقاؤه فهب يكتب تاريخ حياته وسماها (كروتسورث اوف ويت) وكان يأمل ان يبيع هذا المؤلف ويسدد بثمنه ما عليه من ديون متراكمة · ويختتم كرين كتابه هذا بتحذير شديد اللهجة لاصدقائه القدامى من كتاب المسرحية وهم من خريجي الجامعة من امثاله وهم مارلو وبيل وناش وكان يحذرهم ويطلب اليهم الا يثقوا بالممثلين واصحاب المسارح لانهم على حد قوله (سيخونوهم كما خانوه) · ويشير في هذا الكتاب الى ظهور كاتب جديد من بين الممثلين فيقول (نعم ، لا تثقوا بهم ، لان بينهم (الممثلين) ناشئا تجمل بريشنا وهو بقلبه المتنمر والمتشح بجلد الممثل يفترض انه يستطيع ان يقول الشعر كاحسن من فيكم وهو بالاضافة الى ذلك يقوم باعمال شتى ويعتبر نفسه الوحيد الذي يهز المشاهد في البلد) واعتبرت هذه اشارة للممثل الكاتب شكسبير وفيها لعب على اسم شكسبير وشيك سين (Shake Seene)

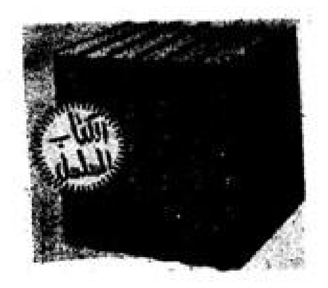
(٣) في حزيران عام ١٥٩٢ تظاهر العمال في لندن وعلى اثرها اغلقت المسارح لمدة ثلاثة اشهر وقبل نهاية هذه المدة انتشر الوباء في لندن بشدة مما ادى الى استمرار غلق المسارح حتى صيف ١٥٩٤ · وخلال هذه الفترة تركت الفرق المسرحية لندن وبدات تطوف المدن الاخرى وتمثل فيها اما شكسبير فيبدو انه مكث في لندن واتجه الى كتابة الشعر فخرج على العالم بالقصيدتين الآنفتي الذكر ·

(٤) قام بطبع القصيدة رجرد فيلد وهو من نفس مدينة شكسبير ستراتفورد اون افون · وبيعت النسخة منها بستة بنسات (٢٥ فلسا) ولعل من الطريف الاشارة الى ان نسخة من هذا الكتيب قد بيعت قبل بضعة سنين في لندن بسعر (١٥٠٠٠) باون استرليني ·

(٥) وهناك وثيقة اكتشفت مؤخرا مؤرخة ١٥٩٦ وفيها قدم رجل اسمه وليم وايت شكوى الى السلطات ضد كل من وليم شكسبير وفرنسيس لانكنيك وطلب ربطهما بكفالة لتهديدهما اياه بالقتل · وهذا كل ما نعرفه · والمهم ان صاحبنا يوما هدد رجلا بالقتل ·

(٦) وهو يحتوي على جميع مسرحيات شكسبير المعترف بها الا بركليس ·

الطريقة أم الجنون؟



بقلم روبرت لويس — تقديم هارولد كلرمان — ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت

المحاضرة الرابعة

اصنام الطريقة

تكلمنا فى الاعداد الماضية الثلاثة كثيرا حول (الطريقه) . دعونا نتكلم قليلا هذه الليلة عن (الجنون) ! ولنضرب لذلك مثلا حين انهينا كلامنا فى الاسبوع الماضى كنا نتحدث عن الناس الذين يتصورون ان الصوت الجميل او الاداء الحسن لا يمكن تحقيقه اذا اعاقه شعور حقيقى ، وعلى الضد من ذلك ان الشعور الاصيل لا يمكن ان ينبثق اذا حالت دونه اعتبارات الصوت ، الاداء ، او مشاكل اخرى فى التشخيص الجثمانى (الفيزيقى) .

يبدو لى ان الادمان غير المعقول على هذين الموقفين يتسبب فى وجود عدد من الاصنام . لقد اشرنا مسبقا الى ان بعض الناس يخلقون من العاطفة صنما . من الطبيعى ان بعض دعاة ستانسلافسكى المزيفين الذين يناصرون (الشعور الاصيل) والذين يرجحون كفة الميزان نحو التأكيد على التنقيب عن العاطفة ، يدافعون عن انفسهم بهواية انشغالهم فى مشاكل الكلام والحركة الخ ...

ولكنهم لا يهتمون بذلك اهتمامهم بمشاكل علم النفس . ان اى مغن او راقص سيخبركم بان الاهتمام الشديد هو ما يحتاج اليه الصوت او الجسم بغية تطويره . مثال ذلك ان المدرب فى نقده لمنظر ما يناقش محتوى المنظر وعلاقات الناس ببعضهم ، وفهم متطلبات ذلك المنظر ، وعما اذا كان الممثل قد حقق (نفذ) مشاعر الشخصية (الممثلة) وهل كان شعور الممثل حقيقيا او مزيفا . كم من مرة سيقول المدرب « صوتك ليس على المستوى المطلوب ! الطاقة المسرحية هى اقوى من طاقة الحياة » ؟ قد لا تنتصب مشكلة تبريز الصوت حينما يكون العمل جاريا فى غرف صغيرة ، لكن المشكلة تصبح كبيرة حينما يراد تمثيل مسرحية رقيقة فى مسرح شوبيرت فى فيلادلفيا . كما ان ثمة مخاطر مماثلة فى اقامة تدريبات فى قاعات مترفة صغيرة ، حيث تكون الكراسى متلاصقة ويكون الفنانون جالسين متقاربين سعداء متصلين ببعضهم « شاعرين شعورا صادقا » ، شأنهم شأن صبى يهمس بنعومة الى فتاة « لماذا لم تخبرينى بذلك الشعور الذى شعرت به نحوى ؟ » ، ومن ثم ، وبعد اسابيع قليلة سعيدة ، تصل الى (نيوهيفن) وتعتلى المنصة . الصبى على جبل جهة اليسار ، والفتاة فى الوادى جهة اليمين . وخلفها سماء المصمم الرائعة تتخللها غيوم متحركة ، بينما يطلق عامل الاضاءة ظلالا جميلة على وجوه الممثلين . كل شئ يجرى بانتظام ، ثم يلتفت الصبى الى الفتاة قائلا :



« .... ؟ » وفى هذه الاثناء يقبل المخرج الى الممثل صائحا : « جميل ! جميل جدا لكنك نسيت ان تذكر اسطرك . » ربما سيقول الممثل وعلى شيء من الصواب : « لقد عملت ذلك لعدة اسابيع فى التدريب . هذا هو ما فى صميمى ، وانا اشعر بذلك بهذه الوسيلة . اما اذا بدأت بالكلام فمعنى ذلك اننى سأدحر الاحساس بالصدق الــــذى نبيته . » حسنا ، دعونا نجرب ما يعنيه التعليم وما يعنيه التدريب . من اجل ان نكون صادقين، لابد من اخذ مشاكل التمثيل الفعلية بنظر الاعتبار جهارا .

ثم ان المدرب غالبا ما يقول فى النقد « انت تتكلم بسرعة كبيرة ، لم تلفظ حرف الـ (d) فى نهاية الكلمة بعد لفظك لحــرف الـ d قد غيرت صيغة الفعل . وبتغييرك الصيغة غيرت العقدة فكأنك تقول (اقتله !) بينما المفروض ان تقول (قتلته !) فاذا قلت ما قلت بالصيغة الاولى ، فربما ستفعل الفعل او لا تفعله . ولكنك اذا لجأت الى الصيغة الثانية عرفنا انك فعلت الفعل . وهذه هى قصة المسرحية . » قد تكون هــــذه d صغيرة لا غير ، ولكنها قد تتسبب فى اساءة تفسير مشهد باكمله ، فمثل هذه الاشياء الصغيرة تفعل ذلك . ربما يبدو هذا بالقياس اليكم امرا مضحكا . غير انى متأكد من وجود مؤلفين جالسين هنا هذه الليلة ، دون ان تصيبهم عادية الضحك !

ومن الاصنام التى خلقت من الطريقة فــى بعض الربوع المصطلح الفنى ، الذى تحول الى ضرب من العقيدة الجامدة ، التى كان المفروض فيها ان تكون مبدأ محررا . مثال ذلك الخطر الواقع على القراءات . ان الممثل سيقول مثــلا للمخرج « لا تجعلنى اتابعك فى القراءة ! قل لى ماذا تريد واتركنى افعل ذلك بالطريقة التــى اريد ! » ومع ذلك فكثيرا ما كان يجب ان تقال الجملة بطريقة معينة ، اما اذا قيلت بطريقــة اخرى ، بكل النية الطيبة و (المشاعر الفياضة) فى العالم ، فان النقطة المبتغاة تكون قد ضاعت. لندع ستانسلافسكى يدافع عن نفسه : « لناخذ مثلا من بوشكين . من الممكن القول :ــ

« عندى نصب ذهبى وضعته لنفســى .
عندى نصب ذهبي وضعتــــه لنفســى
عندي نصب ذهبي وضعتــــه لنفســى
عندي نصب ذهبي وضعتــــه لنفســى
عندى نصب ذهبي وضعتــــه لنفســى »

« وفى مثل هذه الحال سيختلف المعنــى تبعا للكلمة التى نرغب فى التوكيد عليه . ان الكلمة المؤكدة هى بؤرة الجذب . وفيها يكمــن معنى الجملة بتمامه . وبسبب الربط بين الانتباه وقوة الصوت ومقدار الشعور الموضوع فيه ، فان الشعور ــ الفكرة ــ الكلمة التى يستطيع الممثل التعبير عنها ، ستشعل حماسة الجمهور كشرارة. المسألة هى انه لن يلجأ الى « الشعور » وحده بل

سيصبح من الكلمة ثالوثا هو – « الشعور – الفكرة – الكلمة » .

ومن (صنمية) المصطلح الفنى استخدام الاسماء فى وصف « المقاصد » . وهذا امر لا يجب ان يحدث مطلقا . فمثلا لا يجب ان تمثل كلمة « شك » لانها حالة وجود ، نتيجة ، ان ما ينبغى ان تفعله هو ان تجد الرغبة او النية « للعثور على ما نفعله » ، وحصيلة تلك النية ستكون حالة الشك . حسنا ، تستطيعون ان تتصوروا ارتياحى للعثور على اسم بعد قصورى عن ايجاد الفعل المناسب ، بالسرعة المطلوبة ، بحيث لم يكن ثمة شرطى ليعتقلنى ! كم كنت سعيدا حين استطعت ان اخرج الى العالم الكبير للعمل وسط الفنانين فى حقول اخرى .

هؤلاء الذين كانوا متورطين فى كثير من المصطلحات الفنية المعقدة فى اعمالهم . حتى انى وجدت من الممكن ان اقول ذات مرة لفرجيل « انظر انا بحاجة الى خمس فواصل موسيقية سريعة » فاجابنى : « من النوع المرتفع او الواطىء » كلانا كان يعرف ما كنا نتحدث عنه . ولذا ما كان علي ان اقول « اهتياج عاطفى ! » كما ارتحت كثيرا لدى قراءتى لتوجيهات ستانسلافسكى بخصوص (عطيل) عندما نشرت سنة ١٩٤٩ . فبعد ان يقول اياغو لعطيل انه يود ان يصبح حارس كاسيو يجيبه « جيد جدا » غير ان الاستاذ كتب بعد ذلك السطر رأسا « الفرح بفكرة الانتقام ؟ » لا ! يقول ستانسلافسكى : بل «شعور عظيم يتاخم الفرح». والان ، تصوروا مدى ما يمكن ان تبتعدوا عن « الاشارة الى النتيجة » ، من (وقفة القلق ؟) طبعا ، ستانسلافسكى كان يعرف ما يعنيه ، وانا متأكد ، من انه كان قادرا على ان يحمل ممثليه محمل الصدق . ولكنى كنت مسرورا لارى الاستاذ متمكنا من استخدام المصطلحات الفنية استخداما غير وارد ايضا . قد يكون ذلك ببساطة تعيد



تجنيب نظامه من ان يتحول الى صنم ! لقد قلت دائما سم « (النظام) ما تشاء .. طالما تستطيع تنفيذه . » ولذلك انا سعيد بهذا البرهان الاضافى .

يقول ستانسلافسكى فى (حياتى فى الفن) بهذا الخصوص : « سالنى الممثلون باعتناء عن المصطلح الفنى الخاص الذى استخدمناه عند دراستنا للنظام : لقد رافق ذلك خطأ من جانبى ومن جانب الممثلين ، خطأ لا ازل ادفع ثمنا باهضا له . لنقل الحق ، ليس الممثلون فقط ، بل تلامذة (الاستديو) تقبلوا النظام بدافع الثقة . لقد تعلموا المصطلحات ، ثم استخدموها ليغطوا مفاهيمهم الخاصة ، التى كانت احيانا خلاقة ، وفى معظم الاحيان ، تياترية صرف . كان معظمهم من ذوى العادات المصطنعة القديمة المعروفة مفعمين بالتياترية بنسخها المكررة . لقد تقبلهم ذلك (الجديد) الذى تحدث عنه النظام . غير ان التمارين المستمرة كتلك التى يمارسها المغنى باستمرار ، فى وضعية الصوت وتطويره ، كتلك التى يمارسها عازف الكمان او الچلو ، الذى يطور فى نفسه اللحن الفنى الاصيل ، أو كتلك التى يستخدمها عازف الكمان ، فى متطلبات تقنية الاصابع ، ووضع اليد ، او التى يمارسها الراقص الذى يعد جسمه للطواعية الحركية والرقص ضرورية ومع ذلك بدا جليا اختفاء تلك المصطلحات حتى انها لم تنفذ . حتى يومنا هذا ، سواء أكان ذلك من قبل الممثلين او تلامذة الاستديو . ولذلك أزعم ان نظامى لم يظهر ايا من نتائجه الحقيقية . لقد تعلم الكثيرون كيفية التركيز ولكن ذلك حملهم الى اعادة اخطائهم القديمة ، بتبريزها أكثر فاكثر، أو تكميل تلك الاخطاء كما يقال . ومع ذلك فان الممثل يشعر براحة على المنصة ، بتلك الطريقة ، متقبلا الخطأ المعتاد ، الذى يمثله المزاج التياترى ، مفضلا ذلك على الحياة الطبيعية لدوره . مثل هؤلاء الممثلين مقتنعون بانهم يعيشون فى مستوى اعلى من ادوارهم ، لقد فهموا كل شىء ، كما عانهم نظامى اعانة غير اعتيادية ، ولذلك يشكروننى بامتنان) ويمدحوننى لاكتشافى لاميركا جديدة . ولكنى – « اجد طالعا منحوسا فى ذلك المديح » . هذا ما كتب سنة ١٩٢٤ . وكان ما كتب نبوءة حقيقية .

وعلى الضد من ذلك ، فان بعض الذين لم يعتقدوا بانهم فهموا اى شىء من الطريقة ، قاموا باعمال تجعل الاستاذ فخورا . ان اسم (لوريت تايلر) ينتصب عاليا ، كلما جرى مناقشة بخصوص موضوعنا هذا ، ذلك ان مؤازرى طريقة

ستانسلافسكي يشيرون اليها باعجاب وتقدير • لقد كان من حسن حظي ان اقضي بعض الوقت معها • من الطبيعي كنت اذهب اليها وادرسها على المنصة واسمعها تحاضر ايضا • كما كنت اذهب الى شقتها واجلس معها لالتقط معارفها •

كانت كريمة سخية تجاه كل من يهتم بها • لقد سألتها العديد من الاسئلة ، عن اعمالها في ادوارها • كنت اجلس مأخوذا معظم الوقت وانا اصغي لوضعها التفصيلي المضبوط الذي يتضمن كامل خططها ونماذجها في ادوارها • اتذكر كيف بدات في الواقع حين ظهرت ذات مرة على المنصة وكانها تواجه الجمهور لاول وهلة من غير ان تعرف كيف حدث ان كانت في مكانها وكانوا في اماكنهم ، بذلك النوع من الميزة (المفتقدة) المعجبة التي تحولت الى تفهم وادراك وتعرف ، في خلال المسرحية • ما قالته كان — في الواقع — مخالفا تقريبا لما فعلته • وما فعلته عرفته بصورة نصف شعورية ، كما تفعل اية ممثلة عظيمة • وفي الفن — ما تقوله انك فاعله ، هو في اغلب الاحيان يختلف عما تفعله كل الاختلاف •

خطبت لوريت ذات مرة في بعض الممثلين فوصفت ما تصورته مكونات التمثيل العظيم اذكر انها وقفت هادئة تماما على المنصة كل الوقت • لم تومئ مطلقا حين الكلام على مختلف الامور التي شعرت بانها مهمة : الخيال الخ • وفي الختام كانت ملاحظتها : « قبل كل شيء ، الامر الاهم الذي ينبغي تذكره » وهنا اتخذت موقفا بارزا متعاليا ، رافعة يدها في الهواء لتقول متمتمة : « يجب ان يكون بسيطا ! » كانت لحظة اعجاز ، لا يمكن نسيانها بما فيها من حسن الاتزان الذي يمتاز به الفنانون العظام •

وهذا المبدأ ينطبق على المديرين كذلك • ان الاختلاف بين حديث خطة الاخراج الاولى ، وما يحدث حين ترتفع الستارة في ليلة الافتتاح قد يكون اكبر هوة في كل الجغرافية • قد يقول المدير في حديث الانتاج ، « اننا سنجعل من هذا الانتاج ميزة تماثل الضباب ! » قد تكون هذه فكرة انتاج معقولة جدا ، فيما لو كانت الخطة الموضوعة للمسرحية تنفذ خلف ستار النوافذ ، حيث الثلج على المنصة ، والممثلون يسيرون في حلقة كأنهم في ضباب ، (يفكرون ضبابيا) او في شيء شبيه بالضباب ، والا تبقى الفكرة مجرد كلام •

واذن ، هؤلاء الممثلون الذين يجعلون من الطريقة صنما ، ينبغي ان يعرفوا ان ما هو صالح في اية فكرة ، يجب ان يتسرب الى دواخلنا ثم يعبر عن نفسه بصورة طبيعية من خلال العمل • كما يجب ان نبحث عن اوجه جديدة للفكرة ايضا وبذلك نكرم المجدد الذي كان ربما يفعل الشيء نفسه • كذلك ينبغي ان ندرس كل التقنيات الجديدة حتى نوسع مداركنا باستمرار • يتحدث ستانسلافسكي في (حياتي في الفن) عن نظامه فيقول : « انه (يقصد النظام) لا يؤتي ثمره الا اذا اصبح طبيعة ثانية للممثل ، حين يتوقف عن التفكير فيه بوعي ، حين يبدو طبيعيا ، كأنه صادر من نفسه • » هذا جواب لسؤال العديد من الممثلين : « ماذا عن التلقائية ؟ كيف يمكن ان تكون تلقائيا اذا كنت تفكر في الاشياء التقنية ؟ » ها اني استشهد من « محادثة مع كاسال » (الموسيقي الكاتالاني العظيم) سؤال : « هل تعتقد الانضباط والتلقائية يمكن ان يعملا معا ؟ الجواب : « في كل فرع من الفن ، كما في الموسيقى ، عمل الاعداد الذي يسيطر عليه الانضباط ينبغي ان يتلاشى ، كي تؤخذ بالتلقائية التي يمثلها الشكل بعنصري الطراوة والرشاقة •

لماذا اشتهر العديد من دارسي الطريقة بتقنينهم أكثر من ادوارهم المفروض ان يقوموا بها ؟ حسنا ، سبب ذلك ، انك يمكن ان تراهم وهم مهتمون بـ « التركيز » الشديد ، بغض النظر عن كمية التركيز المطلوبة • وهذا — في رأيي يعطي حسا موهوما من الاهتمام الى الاشياء المغلوطة ، وتبعا لذلك يحدث برود وثقل • وهذا ينطبق على المديرين (المخرجين) ايضا • احيانا ، في منظر ما ، لا يعرف المرء اين ينظر • كل شيء مهم جدا • ليس ثمة بؤرة او خطة او فن ! حتى المصور (ينظم) الحياة قبل ان يغلق مصراع آلة التصوير •

ثم انك ترى هؤلاء الممثلين المخلصين يتعقبون هدفهم الى النهاية من غير التفات الى الحياة البديهية التي تحيط بهم (انهم بالحقيقة من معارضي ستانسلافسكي بطريقة ما) • ان ذلك مظهر من مظاهر العمى الذي لا تفسير له • ان تقنيتهم ، بالاختصار تقنية ظاهرية • الممثلون الجيدون لا يفعلون ذلك • حين نكون جزءا من جمهور يرقب ممثلا علينا الا نفكر (فيما نحن فاعلون) قائلين : « هذه الحفلة تكلف ٧٥ الف دولار في دروس مدام فلانة » • يجب ان نشعر كما فعلنا في حفلة جيني توريل ، حين غنت مسلسلة شومان • شعرنا وكان شومان ارادها ان تغني كما غنت • كان سعيدا لان يسمع ما سمع • ومن هنا كان اخلاصها (يعني توريل) للموسيقى ولكل كلمة فيها • كنا على وعي بتقنيتها

البارزة ، لكننا غبطناها لانها استخدمتها كوسيلة وليست كغاية .

ثمة سبب آخر ، ان بعض الممثلين (طراثقيون) **او متورطون فى (الطريقة) دون توضيح ، ومرد هذا السبب هو تحليلهم المتعسف . وكدت على كلمة (متعسف) لانى لا اريد ان اقدم الانطباع بان المرء لا يجب أن يحلل المسرحية او دوره فيها . على اى حال ، اشعر احيانا بقلة الثقة الموضوعة فى المسرحية . اذا كانت جيدة فان معالمها ستثب عليك وتثيرك . ان المسرحية الجيدة ستقوم بدور جيد بنفسها اذا سمحت لها بذلك . وبصفتى** مخرجا افهم المشكلة ، لاننى حين بدأت فى الاخراج، كنت اعمل كل شيء قبل التدريب الاول . لم اكن اثق بالممثلين او بالمسرحية ، او بنفسى قبل كل شيء . كان شاغلى الاول اننى لن اجد الوقت الكافى. كيف يمكن ان اعمل كل ما هو مطلوب فى اربعة اسابيع ؟ لقد سمعت قصصا عن انتاج (مسرح هابيما) لمسرحية (القرين) التى تدرب عليها الممثلون لمدة ستة اشهر كانوا فى الثلاثة الاخيرة منها على عجل ! كان مؤلف المسرحية مريضا ، (كان مريضا دائما ، لا لان المسرحية استغرقت ستة اشهر) كانوا يريدون ان تعرض المسرحية فى حياته . غير انه لسوء الحظ توفي ، فى ليلة التدريب الختامى .

ثمة نكات اخرى ايضا . حين جاء ستانسلافسكى الى هذه البلاد مع ممثلى مسرح موسكو الفنى ، ذهب ليرى بعض العروض فى برودوى . كان احد العروض (اغنية الماعز) وقد استمتع بها . وبعد العرض ذهب الى الكواليس وقال للممثلين : كان التمثيل جيدا جدا . كم استغرقتم فى التدريب عليه . » فلما اجيب « اربعة اسابيع » رد « انه لم يكن جيدا ! » » .

وهكذا كنت مستعدا كل الاستعداد مسبقا فكان ان عملت بسرعة كبيرة فى تدريبنا اول اخراج لي فى برودوى لمسرحية (قلبى فى المرتفعات) وفى نهاية الاسبوع الاول كنت على اهبة الافتتاح .



كان كل شيء **قد تهيأ . ولكنى خشيت ان اقول** لاى كان بان لم يبق شيء افعله ، كما خشيت الاعادة وتكرار الاعادة لثلاثة اسابيع اخرى لان التمثيل سيكون مبتذلا . لم اعرف ما اصنع . **لكن من حسن الحظ ، كان فى المسرحية عدد كبير من الاطفال ولذلك اخذنا نلعب معا . كان الوقت وقت عيد الفصح ، وفى ذات يوم ، انشغلنا بلعبة بيضة العيد انشغالا لطيفا . كان ذلك على منصة مسرح (غيلد) القديم (الذى يسمى الان آنتا) فى الشارع الثاني والخمسين . لا اظن الاطفال تمتعوا بلعبة تماثلها منذ ذلك الحين او قبله .**

والان ، (فلنعد) **ان وضع التوكيد المغلوط على بعض اوجه (المسألة) على حساب اوجه اخرى،** فى تعليم (**الطريقة**) **يؤدى الى مشاكل تنبعث اخيرا فى الانتاج . اعرف بعض الممثلين الذين درسوا سنين ، ومع ذلك ، فانهم عند الانتاج الفعلى ، لا** يملكون التقنية المجدية :

الاسباب : اولا : انهم يفتقدون حس الايقاع (اذا اردت ان تكون اعتياديا تستطيع ان تقول (التوقيت) ولما كنت الان محاضرا فسأقول الايقاع). فى عرض مسرحية ، كنت اتتبع شخصا ذات مرة **يخاطب جمهرة من الناس قائلا : « هيا » فكان على هؤلاء ان يقولوا : « كلا » ثلاث مرات . اقتضى** المشهد ان يكون الامر هكذا : « هيا » « كلا » « هيا ، كلا ، هيا ، كلا » . كنت اريد من ذلك الشخص ان يبنى المشهد بناء ديناميا . ومن ثم توجب عليه . ان يكون صوته فى الجملة الثانية اعلى واسرع من الجملة الاولى ، وفى الجملة الثالثة اعلى واسرع من الثانية ، والا عجزت من البناء والاثارة . وبذلك ينتفى المشهد . حسنا لم يستطع (صاحبنا) ان يفعل ذلك . كان حقيقيا جدا ومشغولا جدا ، ولكنه كان يقول « هيّا » للناس الذين وجدوا انفسهم يجيبونه « كل لا » وبهذا انتهى الامر كله الى مأزق مرعب .

ثانيا : انهم يفتقدون حس الحركة . فى احد المشاهد اقتضت الحال ان يمسك احدهم فتاة تركض اليه ويحملها عاليا على رأسه . غير انه كان يسقطها فى كل مرة . واخيرا قلت له : « سأرتب لك ترتيبا يجنبك الغلط . انها ستركض نحوك وفى حالة نطق كلمة معينة ستقفز . ليس عليك ان تلتفت الى اى شيء ، او ان تفكر باى شيء عدا تلك الكلمة . ففى الثانية التى تنطق فيها بتلك الكلمة كن مستعدا لالتقاطها . ومن ثم سينتظم العمل » . الا ان الرجل اسقطها مرة اخرى . واخيرا اعترض زوجها قائلا : « انكم تقتلون زوجتى . هذا ليس من مملكة الفن فى شيء » . لقد فصل ذلك الممثل رحمة بالناس .

ثالثا : عدم القابلية لحل المشاكل البسيطة بسهولة ويسر · لتفكر في هذه القضية لحظة لانها اساسية وذات اهمية كبيرة · احسب ان ثمة خطرا كامنا في العمل حصْرا في المشاهد (الكبيرة) لان ذلك سيحتم عليك ا نتختار مشهدا مثيرا ، لا مشهدا كابيا حيث لا يحدث شيء ذو بال · انك لن تتحمل ازعاج التلافي ببعضهم ، وتتدرب ساعات على مشهد حيث تأتي وتقول : « جو ، اعطني سيكارة » ليقول لك زميلك : « سأذهب وآتي لك بواحدة » · ربما الذي ستفعله هو ان تختار منظرا حسنا من مسرحية ، حيث بعضهم يصرخ ، او يخنق شخصا ما ، او يجترح عملا دراميا معينا· هذا الانغمار المستمر في المشاهد المثيرة العاطفية العنيفة يجعل تناول قدح الماء والذهاب الى الحنفية لشرب الماء امرا مضجرا لعله ليس تمثيلا · ومع ذلك فان اى دور يتالف – في الواقع – من سلسلة كبيرة من الاشياء (الصغيرة) · كم مشهدا «كبيرا» في اية مسرحية ؟ كم من الدور ما يذهب عبثا لعدم قدرة الممثل على تنفيذ مظاهره (الصغيرة) ؟ ان كان من الممكن فمن المستحسن ان يصار الى تمثيل كل الادوار ، حتى اذا لم يكن لك الا ان تمثل دورا واحدا حسب · والآن قد تقول دفاعا عن النفس « وماذا عن المغنين ؟ انهم يتخذون اماكنهم من الاوبيرات ، ويدرسونها ، اليس كذلك ؟ » جوابي : بلى ، هكذا يفعلون · ولكن حسبي ان اشير الى انهم يقعون في الخطر نفسه · فحين ينفذون الاوبرا كلها ، فان الالحان عادة ، لا تكون متصلة كل الاتصال بالاوبرا كلها ، بل هي نماذج تعرض عرضا · ان تمثيلك يجب ان يكون متصلا الصق اتصال بالمسرحية كلها ، بالمؤلف ، باسلوب المسرحية ، بكل الممثلين الماثلين ، ولذلك لا ينبغي ان يقتصر الاتصال ع لى مشهد معين او شخص معين هو زميلك في الصف · ان الراقص ليس هو من يستطيع ان ينفذ انعطافات سريعة رائعة حسب ، بل هو من يستطيع ان يمشي او يتحرك ببطء او يقف هادئا !

رابعا : القدرة على « تبرير » ما هو مطلوب في المنظر بغض النظر عن رغبتك الشخصية في ان تفعل ذلك بطريقة اخرى · هذا موضوع مهم · المشكلة هنا هي مشكلة (عدم الشعور بالطريقة الاخرى) · احيانا مقتضيات الحال تتطلب ان تلفظ سطرا ما ، لنقل بصوت عال · قد تكون اسباب ذلك متعددة مسالة موازنة او توكيد او هزة شعورية · قد يكون مدعاة ذلك المخرج ، او ممثل اخر في المشهد ، او تركيب المشهد وما شابه · غير ان ممثلنا النقي يذهب الى ان اى شيء يتجاوز الهمسة هنا ، سيتجاوز على مشاعره الحقيقية ! لكن ماذا عن الحقائق الماثلة الاخرى ؟ ان اللحظة الصادقة على المنصة تتالف من عناصر مكونة لها · يجب ان يكون في امكان الممثل ان يستخدم تقنيته الخاصة ليؤدي ما هو المطلوب منه، كما لا ينبغي ان يسمح لتقنيته ان تحول بينه وبين ما يفعله · ن المرء يستطيع دائما ان يجد مبررا يسمح له باداء ما يتطلبه الاخراج ، في الوقت نفسه الذي فيه يرضى دخيلة نفسه ·

ان الموضوع الذي يلي ذلك كله في (الطريقة) هو الارتجال · يعني الارتجال ببساطة تعريفا : القيام بدور ما في المشهد اعتمادا على كلماتك نفسها بدلا من كلمات المؤلف · في رأيي ، ثمة خطر في ذلك · فعوضا عن تنفيذ حس « الحرية » الارتجال يمكن ان يؤدي الى تفكك الشكل · قد يؤدي الى القيام (بدورك) الخاص على حساب الشخصية لا بحثا عن الشخصية في ذاتك · اما الارتجال ، في الواقع ، فيعني السيطرة على المشكلة · استعملت كلمة « المشكلة » هنا لاقصد بها غاية المشهد (المنظر) · يجب عليك عند الارتجال ان تلحظ الشكل الداخلي للمشهد ، حيث ينتهي جزء منه ليبدأ آخر ·

ان للارتجال قيما معنية خاصة ولكني اعتقد انه يجب ان يستخدم بقلة ابتغاء الحصول على نتائج معينة · مثلا استخدمت الارتجال لغرض صلة ، علاقة بين شخصين يعملان في مسرحية واحدة ، حال دون هذه العلاقة هذا السبب او ذاك ، بعد ان عجزت كل الوسائل عن شد تلك الصلة · مهما يكن السبب ، ما لم استطع ان احملهما على الكلام او الاصغاء لبعضهما · لذلك قلت · « انكما تعرفان ترتيب المشهد ومقاصده ، فاديا ما يراد منكما بكلماتكما الخاصة · انسيا اسطر المسرحية ، قولا ما يخطر على بالكما ، لا تحاولا الا تقولا ذلك » · وحالما انتهيا حملتهما الى العودة الى المشهد نفسه ، باسطر المؤلف ، في محاولة لاسترجاع ما حصلوا عليه من الارتجال القليل · ان عليك ان تلحظ مشكلة المشهد وتصر على تنفيذها مع استعادة الشكل الداخلي لئلا يقال ضلالا : « الم احدثكم عن عهد جدى » وهذا هو الخطر الداهم · (هذا مثال عما تحدثت عنه بخصوص استعمالات التقنية · اذا احتجت الى شيء ولم تكن قادرا على الحصول عليه ، تلمس تقنيا ، استخدمه ، ثم عد الى العرض مرة اخرى)·

وفضلا عن ذلك ثمة فوائد للارتجال يمكن ان تعطي نتائج جيدة لا يمكن الحصول عليها عن طريق آخر · قد تكون هناك بعض العناصر الضرورية في التشخيص لا تستطيع العثور عليها في المسرحية ذاتها · افرض ان عليك القيام بدور

عامل منجم وليس في المنجم مشـــــهد ٠ اذ ان المسرحية تجرى فى مطبخ او غرفة الجلوس ٠ اذن انت بعيد من كونك عامل منجـم ، لا تدرى ماذا يعني البقاء في المناجم طوال النهار بالقياس الى وجودك الجثماني او العقلي ٠

حسنا ، باعتبارك تلميذا تستطيع ان تقـوم بتمرينات دون ان تكون فيها كلمات ، لكن يجب ان تحتذى فيها فعاليات غيرك ، فعاليات تقتضـى الزحف فى اماكن واطئة حيث الظلام دامس الخ ٠ وحالما تكون قد انهيت تلك التمرينات تحس بمـا يؤلم عظامك عند قدومك الى البيت مساء ودخولك الى المطبخ وتحس بعينيك وكيف يتكيفان على الضوء ببطء ٠ بتلك الطريقة يمكنك الحصول على قيمة حقيقية من الارتجال لانك تعمل من اجل حـل لمشكلة معينة ٠



اما التدريب فى الحلقات الدراسية فيجب ان يقرن دائما بالتمثيل وذلك بعدم تنفيذه فى فراغ اكاديمى ٠ اما وجهات النظر التى يبديها اناس صعبو الارضاء ، بخصوص التدريب على الالقـاء ، الذى قد يؤدى الى القاء (بارع) فربما يكون ذا تبرير اذا كان التدريب معزولا ٠ لكن ذلك لا يعنى عدم التدريب على الالقاء تماما بل من الممكن كـل الامكان ان تعطى دروس فى الالقاء لها صلة بمشكلة التمثيل ٠ واذا عجزت عن ذلك ، فمن المحتمل أن تتلقى دروسا عن الالقاء البسيط لا يعرف شيئـا عن عمليـــــة التمثيل مطلقـا على شـــرط ان تكون مراقبـا من قبـــل شخص ما ، او من قبلك اذا كنت تعرف شيئا ما عن الالقاء ، كى تستخدم ذلك التدريب فى تمثيلك دون ان (تدمر) مـا فى داخلك ٠ افرض انك تتدرب على دور معين ، ولديك مشكلة ٠ فاذا لم تكن تملك حاسة تمييز طبيعية قطع اللهجة وادرسها مع ايقاعها ٠٠ اقرأ المشهد بغير لهجة كي تفهمه ٠ ابدأ بالعمل فـى اللهجة ميكانيكيا وقطعها بالتجربة ٠ يجب ان تفعل ذلك كما لو كنت تبحث عن توازنـــك قبل ان ترقص ٠

قد يكون هذا الامر تقنيا آليا ، عليك ان تفعله مهما يكن ٠ وحالما تكون قد فعلت شيئا يسيرا من ذلك عد رأسا الى تمثيل المشهد واترك ما تبقى من اللهجة يفعل فعله ٠ انك فى هذه الحال لا تفكـر باللهجة وانما تقوم بدورك فى المشهد ٠ وهكـذا ستزول صعوبة اللهجة بما فيه الكفاية ٠ وربمـا ستفقد شيئا منها ، غير ان ما يكفيك سيتبقى ٠ وباستمرارك على العمل افتح عينيك واذنيك ٠ ان ذلك يشبه تمارين الرشاقة التـى يصطنعهـا الراقصون ، التى فيها حركات يستخدمها هؤلاء ، غير ان هذه التمارين لا تحول بينهم وبين الرقص ٠

ومن ثم ، فليس من سبب يحول بين هـــذا الضرب من العمل وبين التمثيل الجيد ٠ ثمة كثير من الحديث عما يسمى بـ (التمارين الحيوانية) التى تمارس فى حلقات التمثيل ٠ فبعضهم « يشبه فى حركاته حركات القرد » ٠ وحقيقة الامر ، انك حين تناقش اى دور (او شخصية) انما تتكلم اغلب الاحيان مجازا ٠ حتى انك تتحدث فى مسرحية واقعية فتقول ان هذا الشخص مراوغ كالحنكليس ، وطبيعة هذه الفتاة كطبيعة الغزال ، وهذا يمشى كمشية الدب ٠ هذه هى عناصر التشخيص العامة ٠ ان فى استطاعتك ان تقوم بتشخيص انسان ثقيل متعب ضخم يمشى كمشية الدب ويداه متدليتان ٠ لابد انك قد لحظت دبا فتصورت الصورة الملائمة لهذا الدور ٠ هذا عنصر من عناصر التشخيص ،

يمكن تجسيده فى شخصيتك • يمكنك ان تمضى قدما لتصبح اكثر تحديدا فى استخدامك لهـذا العنصر • الا تذكر تشارلس لوتون فى نهايـة (هنرى الثامن) حين يخرف ؟ كان ثمة مشـهد يتناول فيه الطعام • اذا دققت فى الصورة لابد ان تلحظ انه اعتمد على صورة سنجاب لانه كان ياكل بسرعة لقما صغيرة ، على حين كانت عيناه تجحظان وتنكمشان كحيوان قارض صغير •

ثم اذا كان لديك عنصر من عناصر التشخيص كالحول او العرج او التلعثم او اللثغ ، وتريد ان تجربه ، يجب عليك ان تفعله بيسر لانه سيصبح جزءا من تمثيلك • كذلك تستطيع ان تتدرب فى التشخيصات الحيوانية كما فى اى مظهـر من المظاهر الجثمانية الاخرى ابتغاء التقاط العناصر التى ستجسدها فى تشخيصك •

لقد رايت ناسا يقومون بهذا الضـرب من التمرينات بغية اثارة خيال الممثل ومن هنا ـ على ما اظن ـ تنبثق القصص الهزلية • اوافق عـلى انك تستطيع ان تمضى قدما فى هذا الصدد اذا لم تطبق النتائج عمليا • اما اذا كان لديك هدف معين او شىء فعل تريد استخدامه فى دور ما وتعرف كيف تجسده فى التمثيل ، هذا الشىء يمكن ان يكون ثمينا كاى نوع اخر من التشخيص •

والان دعونا ننهى هذه القائمة من الافكـار الخاطئة بخصوص (الطريقة) عائدين منها مـرة اخرى الى مشكلة الغمغمة • اعرف ممثلا ذا شعور اصيل وحساسية وصدق ـ حتى اذا تكلم انتهى • لقد لحظته يمثل ، فحين يصغى الى غيره فى احد المشاهد ، او يفكر فى شىء ما يبدو رائعا • ولكنه ما ان يتكلم حتى يفرغ تلك المشاعر كأنه يدوس على زر ليفعل ذلك • ان الفـاء « الجميـل » « مشتت » •

هذا هو الجانب الاخر من العملة بالقياس الى هؤلاء الذين لا يستطيعون الكلام جيـدا بسبب تأثرهم •

فما هو الجواب اذن ؟ ما هو الصوت الجميل حقا• هل هو صوت لطيف ذو اداء جيد وفراغ فى الداخل؟ كلا • اظن ان لوريت تايلر كانت تملك صوتا جميلا• (عندى اسطوانة فونوغرافية لها ، يمكن بواسطتها التثبت من ذلك) كان صوتها محببا سهل المخرج يرفده اشعاع داخلى معجب •

والمسألة نفسها تنسحب على مشكلات الحركة• لقد ذهبت الى غير رجعة حركات الترهل المبتورة ، وحركات الايدى فى الجيوب بصورة واعية ، ونشر الهواء صعودا وهبوطا ، وتمشيط الشعر بالاصابع بالقياس الى اتباع ستانسلافسكي ومناصري العمود الايمن من رسمه التوضيحى • قال انطون تشيخوف الكاتب الذى كان اله الـواقعيين ، واول مؤلف عظيم للطرائقيين الستانسلافسكيين : « عندمـا يقصر المرء اقل الحركات على عمل ما ، عندئذ يتبين فضله • » وفى الختام ، ينبغى ان اضيف الى ما سبق ، ان تقنية انتاج العاطفة ينبغى اقرانهـا بمشكلة التمثيل باسرها ، وكل متطلبات المسرحية، ولذلك لا يجب ان تصبح صنما ابتغاء ذاتها • فاذا كان ذلك كذلك ، استطعنا ان نوسع افق الممثل الى مستوى الفن ، لا ان نسحب ذلك المستوى الى مستواه المريح حيث صدق « واقع الحيـاة » • وبذلك نكون قد حصلنا على شعور اكثر جمـالا وحذرا ، واقل عاطفة « مضغوطة » ذات تركيز ذاتى •

ترجمة : يوسف عبدالمسيح ثروة

مسرح لوركا

بقلم : انجيل ديل ريو
ترجمة : على ضياء الدين

كما هو مألوف جدا في واقع الادب الاسباني ، فان اعمال لوركا الدراسية لا يمكن فصلها عن شعره وهي ثمرة طبيعية عنه · ولدينا بعض الامثلة على هذا : خيل بيثنتي لوب دى فيكا ، دوق ريباس ، ثوريا ، وفى الازمنة المعاصرة ، بيبايسپيسا ماركينا ، بايي اينكلان ، اوناموتو ، والاخوة ماچادو وغالبا ما يمكننا ان نجد في الرومانتيكية الاوربية ظاهرة ان الشعر الغنائي يعود اصلا الى الشعر الدرامي · على هذا الاعتبار ، كما في اعتبارات اخرى كثيرة جدا ، يمكن للوركا ان يأخذ مكانه ضمن اطار الموقف الرومانتيكي · ولكن دعنا نفهم الرومانتيكية ليست كاتجاه فترةمعينة ، بل طريقة من طرق الاحساس والتعبير الفنى ·

يبدو ان الغنائية والرومانتيكية متداخلتان لديه منذ بداية نشاطه · كتبت مسرحيته الاولى « تعويذة الفراشة» "The Spell of the Butterfly" فى نفس الوقت الذى كتب فيه شعره الرمزى المبكر وافعمت بالالهام نفسه كما في قصائده التي تدور حول الحشرات والحيوانات ·

دع جانبا الكثافة الدراماتيكية لشعره ، خاصة تلك التي في «قصائد غجرية "Gypsy Ballads" فستجد ان عمله المسرحى نما جنبا لجنب مع عمله الشعرى ، كلاهما يتراوح ما بين قطبين مغناطيسيين من الهامه واسلوبه ، قطبين من الخاص والعام ، المتقلب والمأساوى ، التناسق ضمن اسلوب · كان



لوركا

فنه وثيق الارتباط بفن رسام المنمنمات ، والانفعال المعذب داخل زوبعة من الحساسية •

ماريانا بنيـــدا :

في عام ١٩١٧ ، وبعد عدة سنوات من ظهور « تعويذة الفراشة » ، بدأ لوركا عمله الدرامي الاصيل بـ « ماريانا بنيدا » • يقدم هذا العمل ، معبـــرا بمزاج بسيط عن اغنية طفولية : « اواه ، اى يوم حزين فيغرناطة » • وهو يجري وراء تكنيك مشابه لما في بعض قصائده واغانيه الاولى • نرى هنـــا محاولة ، قد تكون عفوية ، لادماج مكونات المسرح الكلاسيكي والمسرح الرومانتيكي بنزعة معاصـرة • انه يأخذ من الموروث الكلاسيكي الروح الجوهرية ، التأثير الدرامي للاغنية الشعبية الموحية بالدراما في اشعارها • ومن جهة اخرى ، يأخـــذ لوركا من الرومانتيكية القيمة التاريخية ، الاحساس بالخلفية ، وفوق كل شيء شخصية البطلة ، ملاك يقدم قربانا على مذبح الحب • ان العمل المقدر بواقع حالـــه ، يفتقر الى الابعاد الدرامية الحقة • انه صورة ثابتة • يمكننا ان نمسك ببصيص من تضارب الرغبات فقط في محاورة او محاورتين ، من غير ان يكون هناك اى دراما • وبالنسبة لصراع البطلة الصميمى ، فـــان ماريانيتا ، عمل تخطيطي غير مكتمل • انها تبدو منذ البداية مساقة نحو نهايتها ، انه امثال التضحية : لا الامل في انقاذ نفسها ولا تاكيد حب دون بيدرو يمكن ان يغير نبرتها المستسلمة :

بهذا الحب الصادق
الذى يستبد بروحي البسيطة
اعود مطيعه
لما اعانيه من اجلك

انها تبدو لنا ليس من خلال الحدث ولا فـــي مناجاة درامية صميمية ولكن في تحليقات غنائيـــة كما في القصيدة الغنائية الجميلة التى تبدأ بـ « اى معاناة ــ يترك الضوء غرناطة ! » ونفس الاشـــياء تحدث في بقية المسرحية • ان افضل اللحظات هـــى اللحظات المناسبة لحضور العناصر الغنائية ، امـــا مباشرة بشكل منفصل عن الفعل ، كما في القصائد الغنائية التي تصف مصارعة الثيران في روندا وايفاف توريخوس ، أو كحافز غنائي في تناقض مع الحدث الدرامي • وهذا الاخير نجده في قصـــائد Clavela الغنائية والاطفال أو الاغنية في الحديقة ، « عنـد الماء » هناك في بعض المشاهد ما هو مثير للحزن ، ما هو جو موسيقى تقريبا • وعلى طول المسرحيـــة نكتشف الافتقار الى نضج مؤلف يختبر تكنيكـــا جديدا • حتى شعره له ايقاع ساذج وتعوزه الدقة احيانا • وعلى الرغم من النقص الاكيد في شعر هذه السنوات ، التي كتب فيها لوركا بعضا من «قصائد غجرية» و «ماريانا بنيدا» فانه لا يخلو من متعة • يمكننا باكثر من وسيلة واحدة ان نمسك فيـــه بصيصا من الامكانية العظيمة التى قدمت العمـــل الدرامي الاحسن للوركا • ان هناك احساسا جليـا بالنسبة للمذاق التراجيدي الجيـد والخـــالى مـن النقص : النبل الجمالي يصون من الاذى معظم السبل المقفرة بشكل خطر ، تلك التى تقف على حدود غير متكاملة وعند المليودراما المبتذلة ، مثل مشـــهد التآمر ، محاولة الاغواء من قبل بدروزا ، وجوقـــة المهتدين • وفوق كل شيء ، هناك محاولة جاهـــدة من الابداع الواعي تتمثل فى عزمه جمع الفنـــون التشكيلية ، الدرامية ، والموسيقية فى المسرح فى وحدة اسمى • لهذا تحمل لوركا آلاما كبيرة لكـــى « يحكم ربط » كل مشهد ضمن جو منســـق من الالوان ، الاضواء ، التوريات ، والفواصل والخلفيات الموسيقية المتضادة وحتى نهاية المسرحية ، يتـــم تحقيق نمط من السمو الاوبرالى والرمزى •

رأى الناس ، مع اول رئيس للوزراء خـــلال عهد دكتاتوريـــة Prime de Rivera ان الثيمـــة الرئيسية هدف سياسى غريب بصورة تامـــة عن جوهـــرها • لقد بين نقـــاد بارزون امثـــال Enrique Diez Canedo خطأ تفســـير الشخصيـــة الاساسية كرمز ثورى • كانت ماريانا بنيدا كمـــا تصورها لوركا وكما يقول الناقد « طيف تطـــرز رايتها ، لا كرمز للحرية ، بل كعطاء العاشـــق • وعندما تعلم فقط بان حب الحرية في روح محبوبها هو اقوى من حبه لها ، يتغير وضعها وتحول نفسها الى رمز لتلك الحرية »

El Sol, Madrid, Oct. 13, 1927

اللاواقع وتقدم للمسرحية الرقة والرشاقة وحركـــة ان هذا المعنى واضح فى كل جزء من اجزاء المسرحية ومبين بجلاء فى كلمات البطلة الاخيرة :

انا الحرية ، الحب هكذا اراد •
بيدرو : الحرية لمن تركتني اليه
انا الحرية المجروحة بالرجال

الحب ، الحب ، الحب ، والعزلة الابدية •

وببضع كلمات فقط لدون بيدرو ، فى المشهد الثاني ، يمكننا ان نرى بسهولة التلميحات المباشرة للامور السياسية !

انه ليس وقت التخيلات ، لانه آن الاوان
لكى تفتح الصدر للحقائق الجميلة فى يد ،
من اسبانيا مغطاة بالقمح ونفايات الماشية
حيث يأكل الناس خبزهم بالفرح
فى ابدياتنا الرحيبة تلك
وبهذا الانفعال الحاد من اجل الاتساع والصمت
تدفن وتنوس اسبانيا على قلبها العجوز ،

قلبها المجروح في شبه جزيرة تائهة وعلينا ان ننقذ ابنها بايدينا واسناننا .

تنمو المسرحية ، خاصة الممرات الفنية ، خارج هذه السطور ، في عالم لوركا النموذجي الذي نادرا ما كان فيه انشغال اجتماعي ، باستثناء ما هو اسقاط لمشاكل الانسان العميقة .

المسرحيات القصيرة ، الهزليات :

الاعمال التي اعقبت ماريانا بنيدا ذات بناء افضل ، الا ان كثافتها العاطفية اقل . نجد فيها مرة اخرى نفس الخصائص ـ المهارة ، الثقة بالنفس ، التنسيق ـ كما هو الحال في « كتاب الاغاني » ، الا انها هنا مشبعة بميزة تهكمية واع ومحدد المعالم .

ان ثلاث مسرحيات هزلية ، كتبت ما بين ١٩٢٩ ، ١٩٣١ تشكل هذه الفترة من عمله وتكون في نفس الوقت تجمعا بحد ذاته داخل كتاباته المسرحية . لم يقدم العمل الاول « حب دون برلمبلين نحو بليزا في حديقته »

"The Love of Don Perlimplin for Belisa, in His Garden"

حتى عام ١٩٣٣ ، الا انه كتب قبل فترة طويلة من هذا التاريخ . ثم اعقب ذلك « زوجة الاسكافي العجيبة» والتي قدمت لاول مرة على Teatre Espanol في مدريد عام ١٩٣٠ وبعد ذلك في عمل موسع على مسرح Coliseum عام ١٩٣٥ ، واخيرا يأتي العمل الثالث وهو المسرحية السارة « في مزرعة دون كريستوبال

In the Frame of Don Cristobal"

وهزلية للعرائس مؤرخة في ١٩٣١ في طبعة Losada لاعمال لوركا الكاملة .

ان لهذه الاعمال قاسما مشتركا مع نفس الخلفية الشعبية ذات الاسلوب المعين ونفس التكنيك المسرحي الذي ينتج عن اتحاد العناصر المأخوذة من الكوميديات الخفيفة في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن العشرين ، من المسرح الايطالي ، من مسرح العرائس ، ومن الباليه المعاصرة . كل عمل يعتمد على العنصر السائد ، له شخصيته الخاصة .

ان «حب دون برلمبلين» اكثر اعمال المجموعة جودة في التكنيك واكثرها غنائية في الروح . وعلى الرغم من انها لا تمتاز عن «زوجة الاسكافي العجيبة» لا بالتكنيك ولا بالحركة الحية ، فهي ارفع مع ذلك منزلة في خصائصها الشعرية . ويمكننا ان نلاحظ دائما ومن خلال اطر التهكم ، العبارات الغنائية الجميلة ، كما في رثاء برلمبلين «ايها الحب ، ايها الحب ، ايها الحب المجروح» وفي اغنية بليسا «على مدى ضفاف النهر» في المشهد الثالث ـ انتحار برلمبلين ـ يرتفع الهزل الى جو من السوداوية اللذيذة . وتأتي لعبة المسرحية الهزلية لتكون مشبعة بهواء مرضي ، منتشرة في نبرات هادئة مثل سوناتات سكارلاتي Scarlatti التي استعملها لوركا كفواصل ميلودية ، او مثل المسرح الشعري لموسه Musset الذي كان لوركا قد قرأه بمتعة عظيمة . اننا نجد انفسنا عند حدود التمثيل الايحائي Pantomime حيث يأخذ انحطاط الشخصيات مكانه ، ومع ذلك فاننا نرى في الصورة الجانبية الهزلية لدون برلمبلين عذابه العاطفي ، بسبب حب هو في نفس الوقت حب طاهر ومثير للسخرية .

ان «زوجة الاسكافي العجيبة» ذات اسلوب من السحر الفولكلوري الخالص واكثر اعمال هذه المجموعة كمالا ونجاحا . وهي توحي بالفولكلور مباشرة، «الاسكافي وزوجته ، جوقة الجيران ، الحدث والديالوج يمكن النظر اليها على اعتبار ان لها علاقة بذلك النوع من القصص الذي يصور حياة المتشردين Picaresque ، النكهة الاسبانية القديمة ، التي بقيت لنا من مسرحيات قصيرة معينة في العصر الذهبي . ان القصيدة الغنائية الشعبية للاسكافي تحافظ على النكهة الهوجاء والعامية للقصائد الغنائية التي يرتلها العميان بصورة مشتركة ،متكررة خلال احسن الخصائص الشعرية. المسرحية تمرين في الذكاء ، بعض المشاهد الدرامية يعبر عنها في تدرج خلال احاسيس زوجة الاسكافي المتناقضة تجاه زوجها . وعلى الرغم من انها مصابة بالحمى ورقيقة ، فهي فاتنة وطائشة . ان المسرحية الهزلية تتأكد في انتصار الحب ، عندما يعود ائتلاف الاسكافي والاسكافية من جديد . وحتى من خلال الكوميديا فان لوركا يضع عملا ممتعا مشوبا بالم ، وبعد تصالح الزوجين ، يحكم العمل بشكل نصف جدي ، نصف مناجاة تهكمية واهانات زوجة الاسكافي : «كم تعيسة انا مع هذا الرجل الذي اعطاه لي الله ! ». علينا ان نلاحظ هذه النهاية ، نهاية سعيدة اساسا ، لانها المرة الوحيدة التي تظهر في اعمال لوركا الدرامية ،المتعلقة قبل كل شيء بالحب الخائب .وكما في مسرحياته الاخرى،فان الموسيقى ـ الاغنية ، الخلفية ـ لها دور جوهري ، وتعطي تأثير اللاواقع وتقدم للمسرحية الرقة والرشاقة وحركة الباليه .

تأتي مسرحية «في مزرعة دون كريستوبال»كما هو الحال في « "Cachiporras Puppets" » من فترة تجارب الشباب الاولى والتي استلهمت مسرح العرائس بصورة مباشرة . انها ليست اكثر من لعبة ،الرقص والموسيقى الاندلسية الشعبية ، وتأتي اهميتها من كونها مثالا على اهتمامات لوركا المتعددة الجوانب ، الباحثة باستمرار عن تكامل للفنون التي

تشخص كتاباته المسرحية بقدر ما تشخص شعره انها ايضا تكشف الخلفية الحادة لذكاء الشعب الذي كان جزءا من تفكير لوركا فقد اضاف، الى احاديثه ما هو مثير • «في مزرعة دون كريستوبال» يكون امتلاء الفانتازيا البسيطة الساذجة ، المثال العظيم على «العفرته» والتلقائية •

في هذه المسرحيات القصيرة البسيطة تصور **الملامح النموذجية لشخصية لوركا الفنية ؟ نجد** ذاته المتعمقة في معالجة التراجيديا والعذاب، ولكننا حتى هنا يمكن ان نستمر في البحث لنجد الثقل المتكافيء للضوء والفرح ، للمتعة التي اوجدها الذكاء والتهكم الساذج •

محاولات في المسرح السوريالي

كتبت «لوتمضي اعوام خمسة» "If Five Years Pass" وبعض مشاهد من دراما «الجمهور "The Public"» ما بين ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، وهي تعود الى الفترة التي كان منغمسا فيها بالسوريالية • ياتي هذا العمل في نفس الفترةالتي كتب فيها قصائده عن مدينة نيويورك او بعد ذلك بقليل • وهي تتوافق زمنيا مع ذروة السوريالية وردود فعلها في اسبانيا ، مع البرتي Alberti في الشعر وكوميث دي لاسيرنا Gomez de la Serna واثورين Azorin في المسرح • لم يقرر لوركا ابدا ان يقدم اعماله على المسرح ، وانه لمن الممكن ان ما الح عليه ذات يوم بالنسبة لهذا النوع من الفن قد زال وانقضى ، لم يعره كبير اهتمام •

ان الاجزاء التي وصلتنا من «"El Publico"» لا تعطينا فكرة دقيقة عن العمل الكلي • (١) يبدو ان هذا العمل قد اوحت به مشكلة الواقع و«مافوق الواقع» الشعري على المسرح وفي الحياة الحقيقية • الى جانب هذا ، يمكننا ان نلاحظ في عدد من الحوادث الاضطرارية ميلا جامحا ونزوة شاذة مطابقة للاهتمامات التي المته خلال تلك السنوات• الشخصيات مخلوقات من الفانتازيا وكائنات ماخوذة من الحياة الواقعية ، دون اي تمييز بينها• كل الفعل والكلام بنفس التلقائية المتقطعة • المسرحية مزدحمة بالصور الدموية والعنيفة الممتزجة بالفكاهة • في المشهد الاول الذي مازال باقيا لنا ، يصف الفكرة الشعرية لتحول الاشكال ، التي تؤلف اسس الجماليات السوريالية :

الشكل المغطى بالاجراس الصغيرة :
لو اصير سحابة •••
الشكل المغطى باسلاك النبات :
اذ ذاك احول نفسي عينا •

هذه فكرة اوحت بعض قصائد «شاعر في نيويورك» "Poet in New York" •وهي تنبهنا بصورة خاصة الى «الموت»: «اي جهد ، / اي معاناة للحصان / حتى يصير كلبا » الخ •

ان مسرحية «لوتمضي اعوام خمسة» «وهي قصة اسطورية تدور حول الزمن بثلاثة فصول وخمسة مشاهد» اعظم متعة من El Publico **«الجمهور» • تكون الثيمة هنا مزيجا من اهتمامين** نموذجيين للوركا : مضي الزمن وخيبات الحب • الشخصيات الاساسية ، الشاب والخطيبة ، انماط جديدة Marfisa ودون برلمبلين وانتظار عرس لن يحدث ونادرا ماتتوقعه «العانس دونا روزيتا» "Dona Rosita the spinster" •وعلى كل حال فان الجو والتكنيك ، سورياليان بصورة تامة • انه جو من الاحلام ،الاقنعة ،البهاليل ،الاقزام والناس الحقيقيين امثال لاعب كرة القدم او لاعبي الورق السافل بنفي سلوك شخصيات كوميث دي لاسيرنا الذي كان له تأثيره على هذا العمل بشكل واسع • يمضي لوركا ليعين جوا غير واقعي معلقفي مكان ما بين الفكاهة والدراما بتيار من الحسية الغامضة ، وكما في احسن مسرحياته ، فان العناصر الغنائية دائمة الحضور • مشهد الطفل الميت والقطة في الفصل الاول له كل مقومات شخصية قصائده التي تدور حول الاطفال ، يتضمن استعمال الصور «المنديل الابيض» الاوراد التي جرحت حنجرتي «صوت الفضة» «السمكة خلال الماء» وهلم جرا• وبعض المقاطع الشعرية الاخرى من هذه المسرحية تحمل سمة اجود اعمال لوركا كما في اغنية المطر المفرحة هذه :

اعود لان اجنحتي ،
تسمح لي بان اعود •
اريد ان اموت فجرا
اريد ان اموت
غدا •
اعود لان اجنحتي
تسمح لي بان اعود •
اريد ان اموت نبعا
ان اموت بعيدا عن البحر •••

الديالوغ ، سواء كان نثرا ام شعرا ، غالبا ما يظهر بنمو متقن من التكنيك المسرحي الذي كان الشاعر يكتسبه ببطء خلال تجاربه ومحاولاته المتباينة • لم يحدد نفسه بنموذج ثابت من الشعر او الدراما ولا بتعليمات واحدة لاي مدرسة محددة • وهكذا ، ترك لوركا السوريالية ، اخذا كل ما يمكن اخذه منها ، وعاد الى استلهام مشاعر ثيمات الواقع الاسباني حيث وجد فنه اخيرا نقطة ارتكازه •

ـ العانس دونا روزيتا ـ

دع جانبا وحتى وقت لاحق تحليل «عرس الدم» "Blood Wedding" «ويرما» "Yerma" » اللتين تحتلان في رأينا مكانا هاما من اعمال لوركا الدرامية ، ونأتي الان على فحص المسرحية الاخيرة التي قدمت على خشبة المسرح خلال حياة الشاعر والتي تظهر للعيان الموقف الوجداني لسنواته الاولى، و الغني بكل تجارب تطوره الفني .

قدمت «العانس دونا روزيتا» او «لغة الازهار» The Language of Flowers في برشلونه عن طريق Margarita Xirgu في الثالث عشر من كانون الاول ١٩٥٥ . اصابت هذه المسرحية نجاحا هائلا ورأى النقاد في المسرحية اتجاها جديدا لفن لوركا الدرامي المتعدد الجوانب . واذا كانت تراجيدياته تستحضر التوازن مابين الغنائية والدراما، فان (دونا روزيتا) اندماج للشعر والكوميديا بالنغمات التاريخية ذات الوقع الحاد .

يصف لوركا هذا العمل كـ «قصيدة من غرناطة» عام ١٩٠٠ منشطرة الى «حديقتين» متباينتين بمشاهد من رقص وغناء » . انها تحمل شبها كبيرا لماريانا بنيدا في الاسلوب والتكنيك، وهي تتعامل باستحضار فترة الرومانسية ولكن العناصر الشعرية والتشكيلية والعاطفية للمسرحية قد تم انجازها بصورة جيدة . ان الرومانسية المباشرة للعمل المبكر . اصبحت الان تهكما هادئا . دراما الحب الكثيفة تصير مخففة ومذابة في اريج غنائي . تستعاد الحالات العاطفية غير الطبيعية لماريانا بنيدا ، بشكل عاطفة نقية وكثيفة بسوداوية رقيقة . دونا روزيتا، امرأة ، (اكثر الشخصيات اهمية في مسرحيات لوركا تكون عادة من النساء» ، ليست بطلة بقدر ما هي رمز الامومة في الاقاليم الاسبانية في نهاية القرن . وهكذا فنحن نفتقر الى الكثافة الدرامية الواقعية . ولكي تصبح المسرحية مسرحية بسيكولوجية عميقة عليها ان تبحث في الروح الفردية للشخصيات . هذا هو بالضبط واحد من النواقص الرئيسية في كل مسرحيات لوركا وبضمنها تراجيدياته ، حيث لا تكتسب تجسيدا بسيكولوجيا كاملا وتبقى سطحية العمق دائما، بلا حافز غير نوع من الكثافة التراجيدية ازاء الشخصيات التي تخوض نضالا صعبا .

ما يحدث في دونا روزيتا هو ان الشاعر يحيل هذا التحديد الى قوته الابداعية الرئيسية . لقد تجسدت دراما الحب الخائب في دونا روزيتا . الانتظار الذي لا نهاية له للحبيب الذي لن يعود ، بل الحضور غير المجسد للزمن نفسه الذي يحوم على المسرح وعلى حياة كل شخصية . ان لوركا استاذ في خلق الجو الغنائي ، وهو ينجح في مسرحياته بصورة تامة . ان استحضار هذه السنوات من ١٨٩٠ الى ١٩١٠ والتي تبدو الحياة الانسانية خلالها ساكنة عند موضعها كما لو انها فقدت جميع منابعها الحيوية ، يعطينا الشاعر صورة واضحة المعالم لكل من الواقع والعواطف الرخيصة المؤثرة في تهكمها. تجد الاساليب العاطفية للمسرحية ، وكل خصائصها الغنائية ، اقصى تعبير لها في «لغة الازهار» رمز الوجود الذي بلا رغبات ولا طموحات ، وفي نفس الوقت رمزا لذبول دونا روزيتا البطيء :

الوردة ؟ انها لما تزال مفتحة
غير ان الليل كان ياتي سريعا
وارتكام الثلج الحزين
كان يثقل فرعها ؟
عندما تجمعت الظلال
كان العندليب يغني
لكنها بشحوب الموت
في الظلمة تقلصت
وعندما اطلق بوق معدني
خلال الليل رجفاته
وطرزت الريح الجبل
يسقط العندليب نائما في حضنها
ضيعت تويجها وماتت
بينما جمع الفجر حسرتها الاخيرة .

تطرق بعض النقاد الى تاثير تشيخوف . يبدو ان هناك تشابها واضحا ما بين الكاتبين . ان نهاية المسرحية ، عندما تركن الام ، المربية ، روزيتا ، البيت ، اخذات معهن كل ذكرياتهن ، بينما تحرك الريح الشتوي بهدوء ، والمسرح منغمر بثقل العزلة، لايمكن الا ان يرجعنا الى نهاية «بستان الكرز» . هناك نقاط التقاء اخرى مع تشيخوف ، الذي عرف لوركا اعماله دون شك ، يمكن لنا ان نجدها . وهناك حقيقة بان كليهما يعود الى الطبيعة للامساك برمز للحدث او للخلفية الغنائية . ان الجو العام في دونا روزيتا يذكرنا بعدة طرق بالجو السوداوي في «الشقيقات الثلاث» . ولكن يبدو ان الخطوط المتشابهة تنتهي هناك . ومن الممكن ايضا ان لاتكون هناك مشابهة بين شخصيات لوركا وشخصيات الكاتب المسرحي الروسي التي تقف على حافة اليأس وتكافح بمأساوية في الوقت الذي تطمح الى تبرير وجودها . ان غنائية تشيخوف تاتي نتيجة التنقيب في طبقات الاحاسيس الانسانية والعذاب الانساني، في غنائية لوركا تكون الحقيقة الشاعرية غريبة عن كل دوافع فكرية او بسيكولوجية .

لا في دونا روزيتا ولا في احلامه ، يمكن لفن لوركا ان يشخص بقوته الفكرية . ان جوهره اختراق حدسي وغريزي ابعد وموهبة استثنائية في التعبير الشاعري .

– الاعمال الناضجة –

ولد لوركا خلال ازمة مستمرة في الفن والمجتمع ، وقد اخذ على عاتقه ان يعكس في كل مظهر من عمله التجارب المتعددة للجماليات الجديدة، متمثلا في ايجاد اسس راسخة وارض وطيدة ·هنا التنوع بالاساليب يمكن ان يفسر بتدفق الحركات الادبية الجديدة ، و «المذاهب» التي هيمنت على الفنون منذ الحرب العالمية الاولى انها تختلف مع هذا عن الاساليب المتنوعة والتغيرات لتتواجد في اعمال بعض شعراء او فناني زمننا ، لان في كل موضع في اعمال لوركا نبرة شخصية وتعبير عن النبرة المنيعة امام التأثيرات الخارجية الممكن كشفها ان تطور السمات المختلفة قد جرى خلال عمليات طويلة من نمو البساطة والتكامل · لقد اصبحت الاحاسيس والثيمات الغزيرة والمتشابكة لشعر شبابه ، نقية وبسيطة بشكل اكبر ، وتصبح التجارب والاشكال الفنية المقدمة بتغيرات في الحساسية المعاصرة وتململ صيغها الخاصة ، متوحدة بشكل اكثر جودة · ان هذه الظاهرة لاتحتاج الى من ينسبها الى لوركا ، يمكن ان ترصد عند كل فنان صادق ، في اي فترة تقريبا · ان مايبدو كونه خاصية لوركا هو اهميتها الشاملة وبنفس الوقت خصبها · وبدون ان يضحي باي عنصر جوهري من عناصر الهامه ، سعى لوركا الى خلق تركيب يصبح بالتالي تركيبا راسخا حول ثيمات فولكلورية معينة · هذه الثيمات الفولكلورية «شائعة» في حاسة الكلمة الافضل ، بسبب الطبيعة التقليدية للاسلوب والشكل وبسبب المضامين الشعرية والروحية · في « عرس الدم » ، « بكائية لموت فراشة» ، نجد نفس الصيغة الانسانية البدائية ، الانفعالية التي في قصيدة Canto Jondo واغان غجرية · يرجع الشاعر الى العالم الاندلسي، غير ان في هذه اللحظة ، في الامتلاء الفني الزاهي يتلاشى كل ما كان هامشيا او اضمحلالات صورية مجردة وتبقى الجوهريات فقط .

– التراجيديات الشعرية –

في (عرس الدم) ، وهناك عنوان اخر لنفس العمل بالانكليزية هو «نباتات الدفلى» الذي قدم لاول مرة على مسرح Beatriz في مدريد عام ١٩٣٣ ، يجد لوركا لاول مرة التعبير المناسب لتذبذب الكثافة الانفعالية في ردود الفعل الداخلية لاحسن شعوره ، تراجيديا ريفية ، يجعلنا في مهارات اغانيه ومسرحيته نتسلق ، نحياها ، الاضطراب المهوس للحياة والطبيعة ، التي تقدم لنا صورة هذا العالم القاتم والمنفعل ولذلك منذ اول اعماله الابداعية هذا الحضور المضطرب على الدوام للحياة يمكن ان يوجد بصورة جيدة في الخصيصة الدرامية لشعره الغنائي كما في تراجيدياته ، حيث تأتي هذه الخاصية لتكون خاصية محسوسة بكل عنفها ، جاعلا المضمون الغنائي ثانويا بالنسبة الى النبرة الدرامية في انصهار تام كان يحققه لوركا فيما اذا رغب في التعبير عن معظم امتلاء حياته الكاملة .

تقول الخطيبة «كنت امرأة مشتعلة ، مملوءة بالاحزان في الداخل والخارج · وكان ابنك قطرة ماء من الذي اردت منه اطفالا ، ارضا وصحة ·» هنا يمكن العنصر الجوهري للتراجيديا ! الكائنات التي اثارها الانفعال العميق امام ما هو عبث في النضال من اجله · الموقف شيء بسيط وقديم : المنافسة داخل العائلة ، ومنافسة رجلين على امرأة تجاهد مابين اغراء خطيب يقدم لها راحة البال ، واغراء عشيقها الاكثر قوة · وعلى كل حال ، تقرر الخطيبة اخيرا الزواج بعد ان ابتعد عنها عشيقها ليونارد الذي قتله بعض اقارب العريس المنتظر في غضون ذلك · لقد نغصت استعدادات العرس بشعور عن النذير السابق · يقام العرس بجو من النحس ، هناك حضر ليوناردو الذي تزوج الان من امرأة اخرى ، فرار العشاق ، وموت الغرماء بعد مطاردة ونضال مهوس في الغابة · في النهاية نجد النسوة الثلاث ، الخطيبة الام ، وارملة ليوناردو ، يعبرن عن ضغينتهن ، حزنهن ، ووحدتهن عندما جوبهن بالموت ، وسط جوقة الجارات النائحات ·

يحلق لوركا ، مستخدما هذه العقلانية الاسبانية واللازمنية(٢) ، دراما تصبح فيها تراجيديا الانفعال الكئيب والقاتم ، متناسقة ضمن مقاطع غنائية وموسيقية ، ولكن دون ان تفقد ايا من كثافتها · يستفيد لوركا بشكل اقتصادي للادهش من كل الحيل المعروفة لفنه كشاعر بالنسبة الى نقطة الوجود المنسق ، وذلك في عرض وتطور الصراع الدرامي · للموسيقى دور ، سواء مع الشعر الفولكلوري ، هدهدات الاطفال ، واغاني العرس وفي الايقاع الذي يغلف الحدث (لاسيما ما يمكن ملاحظته في النبرة الترنيمية للبكائيات الختامية) · ان للغنائية دورها في الثيمات الشخصية لرؤية لوركا الاندلسية ، الفرس ، الفارس ، الراكب الازهار ، او في رمزية المشهد الليلي مع الحطابين والقمر · ان اصغر شريحة في متناول اي من عناصر المسرحية هذه ، ستختزله الى ميلودرامات ذات لون محلي محطمة تبل اشتعالها ، متباعدة عن الغنائية المتكلفة والسطحية ·

لقد تخلصت «عرس الدم» من هذه المخاطر باتزانها واحكامها · وعلى الرغم من ان بعض خواصها الواقعية او تكويناتها الغنائية قد تكون غير ذات اهمية ، الا انها رغم ذلك لاتلغي التركيب

الكلاسيكي للعقدة ، ولا تحطم الموضوعية الضعيفة للقوى التي تحرك الشخصيات وتعطيها معنى شموليا .

الحساسية ، الضغينة ، الحب ، والكثافة التراجيدية التي يواكبها موت دموي وعنيف ، هي الثيمات الرئيسية لهذه المسرحية . وتحت هذا مباشرة . ترتفع التراجيديا ، كمصدر لكل الاحداث الانسانية والاساسية ، الى مستوى القتل الذي لا مفر منه ، وتكون الارض والوطن الذي يمتلك ويلهم الشخصيات جميعا . يقول ليوناردو في تبريره الوحيد لحبه الاجرامي :

لان الاثم لايعود علي
لان الاثم في الارض
وفي هذا الشذا الصاعد
من نهديك ومن يديك .

ان الحطابين في تعليقهم الرمزي في مشهد الجريمة يفسرون قوة الارض على انها قدر ، نهاية ، هدف يحقق الرغبات الانسانية ، رغبات عاشقين ، ويوفر لهم النهاية ايضا :

الحطاب الاول :

كان كل منهما يحسم الاخر ، واخيرا كان الدم اقوى من كليهما

الحطاب الثالث :ــ

الدم

الحطاب الاول :

علينا ان نسير في طريق الدم

الحطاب الثاني :ــ

لكن الدم الذى يرى ضوء الارض ، يشربه دفعة واحدة مرة اخرى .

الارض فوق كل شيء هي الطين المبلل الذي يغذي جذور الاسى والضغينة عند الام ، التجسيد الصادق لعواطف التراجيديا المتحركة . في المشهد النهائي تقول الام لجاراتها ،

«دموعكن دموع العين فقط ، اما دموعي فـ اكون وحيدة ، فانها تنبع من اعماق قدمي ، من جذوري ، وستحرقني اكثر من الدم»

ان الارض هي الرفيق الوحيد لعزلتها ،فهناك تنام الكائنات التي ولدت من رحمها :

«سارسم حلمي حمامة من العاج الطري وستحمل ازهار الكاميليا من الغابة الى مقبرة الكنيسة . ولكن لا ، ليست مقبرة الكنيسة ،سرير الارض ، لا اريد ان ارى احدا . الارض وانا ...»

الارض هي العزاء الوحيد ، لانها تحول دم الميت الى ينبوع جديد للحياة ، وهكذا حين تظهر الخطيبة امام امها سائلة اياها ان تكون الضحية للتكفير عن ذنبها ، تسيطر على اندفاعاتها للثأر وتنظر اليها بقسوة :

«ولكن ، ماذا افعل حتى احافظ على شرفك ؟ ماذا افعل ، لاحافظ على موتك ؟ ماذا افعل لاحافظ على كل شيء ؟مقدس هو القمح، لان اولادي يرقدون تحته ، مقدس هو المطر ، لانه يبلل وجه الميت ، مقدس هو الرب الذى وضعنا خارج حدود الراحة.»

على المسرحية ان تنتهي هنا . يقع لوركا في الغراء مشهد رمزي ــ موسيقي ــ غنائي محكم ويضيف جوقة حيثما تكون في الافق اشارات ضمنية الى زهر عباد الشمس ، نبات الدفلى اللاذع ، والتي تفسد الى درجة ما النبرة التراجيدية للمشهد الختامي (٣) .

ان (عرس الدم) عمل من الدرجة الفنية العالية . يمكننا ان نستبين فيه استلهام التاثير الكلاسيكي لمسة تراجيديا العصور الوسطى وحتى خصيصة شكسبيرية معينة . ان المصادر عديدة . استعارات من الكوميديا التقليدية الاسبانية ، اللمسات الريفية وتكنيك الحدث والموسيقى المندمجين .

ان الجو في مشهد العرس حافل كليا بتاثير لوب دي فيكا ، ويمكن ان نجد اللمسات الحديثة في رمزية الموت ، التي تبدو انها تستهلك ماترلنك Materlink والخلفية الفولكلورية الاندلسية المرافقة للتفاصيل الواقعية التي اوحى بها الاخوة ماچادو . ان استخدام الشاعر للتراجيديا العارية Maked tragedy تقرب الى داونوزيو D'Amuzio او بابي اينكلان ، غير ان هذا الاستخدام يجرى دون تصنع ادبي كما لدى داونوزيو او لسحر الكلام الصافي والجو المبتذل لبابي اينكلان . اننا حين نذكر هذه التأثيرات ، لانتحدث عن التأثيرات الحرفية والمباشرة ولكن ابعد من هذا عن الذكريات اللاواعية الغامضة (مع امكانية الاستثناء لتكون مالوفة في قضية لوب دي فيكا) . ان لوركا لم يتنازل ولو للحظة واحدة عن عالمه الشعري الخاص ونموذج تكوينه العام ، بكل تحديداته وبكل عبقريته . ان المسرحية اللوركوية النموذجية ذات الخليط المتكون من عناصر مختلفة في «عرس الدم» ليس لها اولوية او مصدر واضحين . من الممكن جدا ان تفقد لياقتها بالعالم الكلاسيكي بسبب من لونها المحلي وحقيقة ان حدثها يبدو محورا ويظهر فيها الافتقار الى الالتقاء الروحي الحقيقي . ان الاستقبال الفاتر من قبل جمهور الترجمات الانكليزية والفرنسية يرينا بان قيمها

قد ضاعت في الترجمة وان جزءا كبيرا من جوها يمكن ان يرتبط فقط بجمهور المتكلمين الاسبانية والضليعين في التقاليد الفنية الاسبانية • ولكن حتى مع كل هذه التحفظات ، فانه لمن المستحيل ان تشك بالقيمة الاستثنائية لهذه المسرحية • وحدة عناصرها الشعرية ، الصفاء المتحرك للدراما واستلهام الحياة الفولكلورية التي تنعشها ، كل هذا يجعلها اكثر كمالا وقطعة رائعة جميلة من مسرح لوركا ، ويضعها فوق الانتاجات العادية للادب المسرحي الاسباني اليوم •

«يرما» كتبت بعد عامين ، تتشابه مع الفكرة الرئيسية والتكنيك اللذين في «عرس الدم» • وبشكل ما فهي نتاج اكثر كمالا والموضوع ارقى سموا • لقد احكم لوركا صنعته على امتداد سنوات عديدة • المسرحية تتعامل مع الحب الخائب بسبب من عجز الرجل تلبية انفعال المراة • يظهر هذا الموضوع في معظم قصائد لوركا المبكرة ويعود للظهور بعد ذلك كهاجس في «ماريانا بنيدا» وفي بعض «قصائد غجرية» ، في «دون برلمبلين» ، في «لو تمضي اعوام خمسة »وفي «دونا روزيتا» • ينمو الموقف في «يرما» ضمن اطار الامومة الخائبة ، ويصبح الانفعال صميميا وروحيا • ياخذ تركيب المسرحية نسقا تسود فيه العناصر الدرامية • الغنائية –الاغاني جوقة، الغسالات– لها اهمية اقل • يكتسب الصراع التراجيدي كثافة اعظم لان هناك سلطة كهنوتية من القوى الاكثر تعقيدا داخل المناخ الاساسي للانفعال المحيط بالشخصيات • هناك كما في «عرس الدم» ايحاء القوى المتناضلة في روح يرما ضد احساسها الاخلاقي بالواجب ، الى ان تكون عاجزة عن الاذعان الى اي من القوتين وتقرر قتل زوجها •

وعلى الرغم من كل هذا ، وربما بسبب من طموحاتها ، فان يرما لن تصل الى المستوى الفني لـ «عرس الدم» ، ليس لها نفس الوحدة الفنية ، والحافز الدرامي اقل وضوحا • في «عرس الدم» كل شيء ثابت واساسي، ارضي، وضمن جو شعري فولكلوري • في «يرما» بالاساس كل عنصر يميل نحو التجريدية • يمكننا ان نشك في ان حضور اونالونو من التراجيديا، اراد ان يضيف لها الحياة، لاستقبال «يرما» • ان كلماتها الاخيرة ، بعد ان قتلت زوجها ، تبدو مستوحاة من مؤلف احساس الحياة المأسوي

«لاتدنوا مني فقد قتلت ولدي ـ انا نفسي قتلت ولدي»

لقد اراد لوركا دون شك ان يسير وراء اقتراب اونامونو من التراجيديا ، اراد ان يضيف لها الحياة، الدم ، الذاتية • ولقد استطاع تدبير ذلك الى حد معين ، ولكن لكي يعطي لعذاب يرما الصميمي كل سبله العاطفية ومعناه الشمولي ، احتاج لوركا ادوات من اجل تعليل مجرد ، وفي نفس الوقت من اجل اختراق بسيكولوجي ذكي • هذه الادوات المسوسه التي امتلكها اونامونو بغزارة وافتقدها لوركا ، تكون تلقائيه الفنان البديهية • هذا هو السبب في ان قراءة «يرما» مخيبة للامال نوعا ما • لانجد فيها العواطف الغنائيه او الحوار الجاد الموجود في «عرس الدم» • ولربما كانت هذه المسرحيه اكثر وقعا وايجابية وهي على الخشبة • ان مسرح لوركا ، الى درجه كبيرة ، مسرح مشاهدة، والكلمات تفقد جزءا كبيرا من معناها حين تقرأ خارج جو تام يؤكد عند كل لحظه ، العمل المكتوب • كان لوركا استاذا عريقا في ترجمة العناصر الدرامية في مصطلحات من التفاصيل المرئية والايقاع والرموز الغنائية •

«يرما» خطوة واحدة اكثر تجاه تكثيف التراجيديا • هذا الهدف يبدو انه الهم لوركا مسرحيته الاخيرة ، «بيت برناردا ألبا» التي انهاها، طبقا لما يقوله اصدقاؤه ، قبل فترة قصيرة من موته • هذه المسرحيه الاخيرة ، تشكل مع «يرما» جزءا من عمل ذي ثلاثة فصول يدور حول ثيمة الهاجس الجنسي والحب الخائب وهي ثيمة ، كما حددناها سابقا، واحدة في افضل خصيات وتجارب لوركا منذ اللحظة التي تكون فيها عند ايقاع اسقاطا للصراع ما بين المواقف الوثنية والمسيحية المتواجدة في الروح الاندلسية والتي تكون الاساس لمزاج لوركا الغني والنفسي •

كتب ادولفوسالزار Adolfo Salazar ، وهو واحد من اصدقاء الشاعر الذين سمعوا لوركا يقرأ المسرحية ، الخلاصة التالية عنها :

«سبعة نسوة ، بلا رجل ، في بيت قروي ، اغلقت ابوابه بحداد قريب العهد ، ضمن جو متكلس من شهر اب الاندلسي • برناردا البا ، شخصية تبدو انها اتية من المسرح الاغريقي الكلاسيكي ، كما هي «يرما» وكما هي «الام» في «عرس الدم» ، عجوز مخبولة ، ارملة من زمن طويل ، خادمة عجوز ، وبنات برناردو البا الاربعة• سبعة نسوة دون رجل يطفيء الجذوة الساخنة التي تركها بيب ال رومانو Pepe el Romano ثلاثة فصول معذبة ، مجدبة ، مقتضبة • كلمات من الجليد تحت حقد يلسع ، ضغينة امرأة تجاه اخرى تشك في انها غريمتها الممكنة • لان بيب ال رومانو الذى لن يرى على خشبة المسرح ، يكون حاضرا باستمرار

وقماش سراويل رقصة يلوح امام اعين النسوة السبعة المعذبات بالجنس • حادثة وحشية : طرق بعيد ، من الاشاعة المسموعة فقط ، من المرأة التي تورطت بالزنا ••• ينجح بيب ال رومانو في اجتناب العيون المائة لبرناردا — وميدوزا تحت ثوب العذراء الطاهر حارسا عفة بناتها • الزانية ••• صورة بيت ال رومانو تحت الوسادة ••• البنت الصغرى بسيئة لحد الان ، اصوات في مخزن الحبوب •امرأة تتدلى من حبل ••• شكل برناردا ينمو بصورة اوسع • انها ترتمي قمة الميثولوجيا • صمت ! ولا كلمة عن هذا خارج البيت ! صمت لا ندع احدا يشك باي شيء • الضغينة المتبادلة للاشياء هي المسؤولة الوحيدة عن الفتاة الميتة •»

يضيف سالزار ، بان كل مرة كان ينهي فيها لوركا قراءة مشهد يهتف بحماس ! «ولا قطرة من شعر !واقع !واقعية•» ويبدو انهذا هدف وطموح: الوصول الى التراجيديا الهادئة ، الموضوعية ، الجوهرية ، تراجيديا بلا اية اضافة غنائية • كان يصل الى الكمال بهدوء دون ان يفقد أيا من عبقريته الخلاقة المنعشة • وبعد ذلك ، فليس من المدهش ان تكون «بيت برناردا الباء التي انجزها قطعة رائعة كاملة وموحية ، قد سبقتها «عرس الدم» واعقبتها «يرماه» التي هي على كل حال اقل كمالا كعمل فني ، قد اعطته تقريبا اول نموذج كلاسكي •

---

١ — انهى لوركا المسرحية بصورة تامة ، غير إن عددا من المشاهد ظهر في طبعة لوسادا لاعماله الكاملة وهي غير كافية للحكم عليها ككل • اننا نعرف بان لوركا واصدقاءه ممن عرفوا المسرحية قد علقوا عليها مقدارا كبيرا من الاهمية •

٢ — من جهة أخرى فقد استوحت المسرحية اخبارا صحفية عن حادثة حقيقية وقعت في اقليم Almeria • لقد قرا عنها لوركا لبضع سنوات مضت وظل يتذكرها ، ومسرحيته التي نشرت بعد وفاته « بيت برناردا البا » استلهمت أيضا حوادث الحياة الواقعية ، كما قد اوضح ذلك أحد اصدقاء لوركا • ان هذا مهم لكونه يحدد حقيقة استلام لوركا ، سواء أكان كاتبا مسرحيا ام شاعرا ، للواقع المتماسك المسلم به كنقطة تحول •

٣ — بعد كتابة هذا المقال ، سمعنا بان لوركا قد انهى بالفعل هذه المسرحية بسطور مقتبسة ، ولكن بسبب ضغوط معينة اقدم مكرها على اضافة الكورس النهائي بعد ذلك •

★ — « مسرح لوركا » نشر اصلا بالاسبانية بقلم انجل ديل ريو • واعتمدنا هنا على ترجمة Gloria Bradley الانكليزية والتي نشرت ضمن كتاب عن لوركا في سلسلة Twentieth Century Views التي تصدر عن جامعة يال •



تدريب الممثل بطريقة ستانسلافسكي

تأليف: سونيا مور
ترجمة: سامي عبد الحميد

القسم الثالث

ولقد اهتم ستانسلافسكي بعلم النفس التجريبي باعمال العالم الفرنسي المشهور «ريبو» الذى اقتبس عنه تعبير « الذكرى المؤثرة » . وبعد ذلك فى عام ١٩٣٠ ابدل ستانسلافسكي هذا التعبير بـ « الذكرى العاطفية » .

وبواسطة (الذكرى العاطفية) نسترجع تجارب وعواطف الماضى ونحييها لتعيش من جديد . ونستطيع ايضا ان نسترجع كثيرا من التجارب الحسية بواسطة الحواس الخمس . فبواسطة الذكرى البصرية نستطيع أن نرى شخصا كنا قد نسيناه ، او مكانا ما او شيئا ما كنا قد رأيناه مرة واحدة ، وبواسطة الذكرى الصوتية يمكننا ان نسمع موسيقى سمعناها مرة . او صوت انسان التقينا به مرة . وكذلك بواسطة الشم والتذوق نستطيع ان نسترجع بعض الحواس المشابهة التى تحسسنا بها فى الماضى . ان ذكرى الحواس لها تأثير كبير على ذكرى العاطفة . فقد يسترجع لنا عطر معين ذكرى شخص كان يستعمله ، وقد تعيد الينا سلسلة من التجارب العاطفية التى لها علاقة بذلك الشخص ذكراه . ان مذاق طعام ما قد يعيد للذكرى وليمة معينة بجوها الكامل والعواطف التى ثارت بوقتها .

ويستطيع الممثل بواسطة ذكرى العاطفة ان يحرك عواطفه الخاصة التى قد تشابه عواطف الدور الذى يمثله وعلى الممثل ان يحرك دائما

عواطفه الخاصة اذا اراد ان لا يبالغ أو يرغم نفسه على خلق حياة انسانية على المسرح • والممثل نفسه فى ظروف معطاة مختلفة مع اهداف مختلفة لكل دور مادة جيدة لخلق حياة جديدة على المسرح • ان الانسان عبارة عن مستودع لعدد لا يحصى من الحالات والتجارب والنفسيات والعواطف وعلى الممثل أن يستخرج ويستخدم تلك التى تلائم الدور •

ولكى تكون الذكرى العاطفية فعالة فلابد من العمل على تمرينها ومع ان كل شخص عبارة عن مستودع للتجارب والذكريات الماضية فان الممثل لابد أن ينمى تجاربه وذكرياته ، عليه ان يراقب ما يحدث حوله وعليه ان يقرأ ويستمع للموسيقى ويذهب الى المتاحف ويراقب الناس واذا ما استطاع الممثل ان يفهم تصرفات الناس وعقلياتهم وحالاتهم وتصرفاتهم واخلاقهم فانه سيكون قادرا على ان يتبناها ويستخدمها فى الحالات المشابهة وستستجيب عواطفه اذا ما شارك شخصا اخر فى عاطفته • وبواسطة الرغبة الارادية والادراك العقلى يستطيع الممثل أن يجعل الذكرى العاطفية تعمل عملها وهذا هو الذى يوفر الصدق فى العاطفة والتلقائية فى اظهارها •

والعاطفة التى تظهر فى لحظة من لحظات التحليق والالهام قد لا تعود فتظهر مرة اخرى وعلى الممثل ان يفكر ويحلل ويكتشف الدافع الذى يوقظ العاطفة • وعندما يريد ان يستعيد العاطفة عليه ان يركن الى الدافع ويستعمله لتحريك العاطفة • ولنتذكر ان العاطفة تنتج دائما عن التجربة • فالعاطفة كالزهرة اذا ما ذبلت لا يمكن احياؤها ابدا • ولكن سقى الجذور يؤدى الى الحصول على زهرة جديدة كما قال « مايكل شيبكن » •

ولتحريك العواطف يجب أن نستعمل كل الدوافع الممكنة :

١ ـ الاعمال الداخلية والخارجية الصادقة والمنطقية والنفاذة •
٢ ـ « لو » السحرية والظروف المعطاة •
٣ ـ المخيلة •
٤ ـ تركيز الانتباه على الموضوع •
٥ ـ الوحدات والمواضيع •
٦ ـ الايمان والحقيقة •
٧ ـ ما وراء الكلمات والمعانى المختفية وراء سطور المسرحية •
٨ ـ العلاقات المتبادلة بين شخصيات المسرحية •
٩ ـ الانارة والمؤثرات والحركة وكل ما يخلق الايهام بالحياة الممثلة •

وهذه الدوافع هى عناصر التكنيك السايكولوجى • **فاذا ما استطاع الممثل وعرف** كيف يستخدم هذه الوسائل فان كلا منها سيصبح دافعا لاثارة العواطف •

★ تمارين

ان الجو الذى يحيط بنا يؤثر فى عواطفنا على المسرح كما يفعل فى الحياة الاعتيادية • الحركة الصحيحة والانارة تؤثران فى ذاكرة الممثل وذكرياته العاطفية • وفى معظم الاحيان فان الممثل اذا ما تحسس بالاجواء المحيطة به وفهم موضوعه فانه سيجد الحركة المسرحية الصحيحة للشخصية ولابد ان يكون لكل حركة تبريرها النفسى • وعليه فان الحركة يجب ان تستخرج التجربة الداخلية بشكل مؤثر •

١ ـ لتجلس مجموعة من الاشخاص حول مائدة فما هى الذكرى التى تعيدها هذه الوضعية •

٢ ـ اصغ لاصوات آتية من الشارع • بماذا يذكرك صوت نفير • ضع حركة مناسبة لهذا الجو •

٣ ـ اطفىء بعض الانوار فى الغرفة ماذا تستعيد فى ذاكرتك لهذا الجو •

اوجد الحركة التى تكون نتيجة لاحساسك الداخلى وأفكارك وعواطفك • ضع الديكور المناسب بنفسك حتى يمكن استخدامه من قبل الشخصيات •

٨ ـ المشاركة :

لكى تكون على اتصال بالشخصية الاخرى على المسرح لابد ان تكون مدركا لوجوده • وان تكون متاكدا من انه يسمع ويفهم ما تقول وتسمع وتفهم ما يقول وعن طريق ايصال شعورك الى الممثل الاخر فانك تستطيع ان ترغمه على ان يراك ويسمعك • واذا ما شارك الممثل ممثلا اخر بصورة فعالة وحيوية فانه سيوصل افكاره وتجاربه الموجودة فى دوره وسوف يندمج بالدور الذى يمثله واذا مارس اتصاله بتصميم فان جميع الممثلين سيتجاوبون معه حتى الرديئين منهم • ويجب ان يتشبع الممثل بادراك اقوال الاخرين • ولابد ان تصل الكلمات والافكار الى الشخص الاخر وكأنه يسمعها لاول مرة ويجب ان لا تنقطع الصلة حتى اذا ما تكلم ممثل اخر • وحتى فى حالة



السكون والفترات بل لابد ان تكون المشاركة مستمرة*[1] • •

وفي بعض الاحيان يتحدث الممثل مع نفسه فان ستانسلافسكي يتعرض لهذه الظاهرة في جزء على المسرح ولكي يوجد الصلة مع نفسه ويشاركها من طريقته • بما ان العقل والحس وهما يكونان مركز حياتنا الحسية فهما يخاطبان الواحد الاخر• ويعتبر الشخصية كما لو كانت تتكون من شخصين • يتحدثان بديالوج كما لو كانا ممثلين اثنين •

ولكي توجد الصلة بيننا وبين مادة متخيلة (مثلا شبح هاملت) فعلى الممثل أن يستعمل « لو » السحرية • ويخاطب نفسه بصدق ماذا يقول لنفسه لو رأى شبحا • ويجب ان لا تمرن الممثل بدون شخص مقابل لانه قد يتعود على عدم تسلم ردود افعال وسيجد بالتالي صعوبة في ايجاد الصلة مع شخص يصعد على المسرح ويستجيب ويظهر الانعكاسات اللازمة •

وعلى الممثل ان يكون على صلة بكل ما هو موجود على المسرح من مواد • هذا وان الصلة مع المتفرجين تنتج عن طريق الصلة بين الممثلين انفسهم الا في الحالات الشاذة التي يتطلبها طراز المسرحية كما في الكوميدى دى لارتا اذ لابد من ايجاد صلة خاصة مع المتفرجين •

وفي المشاهد المكونة من مجاميع كبيرة حيث يكون الممثل على صلة باشخاص مختلفين في المجموعة عليه •

ان يكون على صلة بشخص واحد منهم او بالجميع • وقد فرض ستانسلافسكى الممثلين الرئيسين والممثلين الثانويين في المجموعة ان يهيئوا سجلا خاصا بحياة الشخصية وتاريخها • وقد استطاع حتى اولئك الممثلون الذين لا يلفظون كلمة واحدة ان يخلقوا فعالية داخلية وحياة خاصة على المسرح •

ان العلاقة المخلصة غير المنفصمة تعمل على جر انتباه المتفرجين الى المسرح وتربطهم بكل ما يحدث عليه • ان استعمال الممثل لحواسه بصورة واضحة وفعالة أمر ضروري للحصول على الصلة القوية • فاذا ما استطاع الممثل من غير تصلب جسماني ان يرى بقوة ويسمع بقوة •• الخ فانه سيلم الماما تاما بكل ما يحيط به •

★ تمارين

١ ـ اجذب انتباه الممثل الاخر ودعه يحس بوجودك • استعمل كل طريقة ممكنة • دعه يندهش • استقبله بحرارة • وجه الاهانة اليه • ضعه في موقف حرج •

٢ ـ اشعر تماما بوجود شخصية الممثل المقابل• وحاول ان تدرك سبب تصرفاته • حاول ان تفهم ما يريد ان يقوله لك •

٩ ـ التكيف

ان التكيف هو من الطرق الفعالة لخلق المشاركة والصلة بين الممثلين على المسرح ولكي يستطيع الممثل ان يتلاءم مع الاخر فيجب عليه ان يكون مدركا لوجوده وشخصيته • ومثلا على ذلك اذا كنت على موعد مهم في الساعة الخامسة• والساعة الان الرابعة والاربعين ورئيسك في الدائرة ما زال يملي عليك شيئا فكيف توجد طريقة للخروج من هذا المأزق والوصول في الموعد المحدد•

ان ضرورة تعذير الظروف بالنسبة لرئيسك لخلق سبب ذكي لترك الدائرة كي تكون في المكان المعين حسب الموعد ، يعني التكيف بالنسبة للحالة• ويجب على الممثل أن يوفق عمله مع اعمال

---

(١) في الفترة الاولى من استعمال الطريقة كانت المشاركة تدرس بواسطة اعطاء وتسلم اشعة مرئية من اشعة سحرية • وقد منع ستانسلافسكي هذه الطريقة الان مثل هذا التنويم المغناطيسي لا يأتي بنتيجة في اغلب الاحيان كما انه يؤدي الى توتر عضلات الممثل اثناء مقاومة الاشعة السحرية وتوقف كل نشاط خارجي او داخلي للممثل •

الاخرين كما لو كانوا يحيون حياتهم الاعتيادية مجتمعين .

ان تصرفات الشخص تتوقف على علاقته مع الناس الاخرين الذين يحيطون به . ويجب ان تكون هذه القاعدة اساس كل عمل مسرحي . فاذا كنت تتحدث مع شخص احمق فما عليك الا ان تتكيف لحالته العقلية وان تتحدث معه ببساطة لكى تكون مفهوما من قبله . واذا قابلت شخصا ذا اصابة فعليك ان تتصرف بحذر معه وتبحث عن طريقة ذكية للتلاؤم حتى لا يستطيع ان يسبر اغوارك ويكتشف ما تفكر به .

ان الشروط الجديدة للحياة والاجواء الجديدة والامكنة الجديدة والاوقات المختلفة تفرض كلها على الممثل ان يتكيف التكيف المناسب . فالناس يتصرفون فى الليل بشكل يختلف عن تصرفهم فى النهار . ونحن نكيف انفسنا فى بلد اجنبى لظروف الحياة فيه . ان نوعية وتنوع التكيف امر مهم جدا بالنسبة للمسرح . ولكى يكون عرضك ممتعا يجب ان يكون التكنيك قويا وواضحا ومبدعا ومفاجئا وبذوق جيد . ويجب ان يكون التكيف ملائما لشخص الممثل نفسه اى ان يكون اصيلا .

ان التكيف غير المتوقع او المفاجىء يكون مؤثرا دائما . ومثلا لذلك . لو كان المتفرجون يتوقعون وطبقا لما يحدث فى المسرح تصرفا معينا من احد الممثلين يوجه الى اخر ولكن بدلا من هذا فاذا بنا نراه يتحدث بلطف فهذا تصرف غير متوقع ويمكن ان يكون مؤثرا . فاذا خطرت مثل هذه الفكرة لممثل خلال العرض اذا فكر فجاة بانه من الافضل ان يتصرف مع الرجل الاخر بشكل اخر فذلك يعنى ان تلك الفكرة جاءت بصورة عفوية وتلقائية وفى لحظة من لحظات الالهام . وعلى الممثل ان لا يعيدها خلال العرض القادم الا بعد ان يعرف ويفهم جيدا لماذا تصرف مثل ذلك التصرف غير المتوقع . وعندما يجد السبب فعليه ان يستعمله كدافع لتصرفه الجديد فى كل اعادة للعرض .

واذا ما تلقى الممثل اى اقتراح للتكييف من مخرجه فعليه ان يتبناه ولكن عليه ان لا يتقبله على علاته من غير تمحيص . واذا ما شاهد الممثل أى تكييف ممتع فى الحياة وفكر بان يطبقه فى دوره على المسرح فلا بأس من استعماله ولكن بعد ان يتبناه . وعندئذ تعمل ادوات الممثل عملها على المسرح فان الفعل الخلاق ايضا يتنبه وعند ذاك تتدفق العواطف بشكل تلقائى وتظهر الفكرة البارعة حول التكييف بشكل لا ارادى وتلقائى .

ويعتبر التكييف اخر عنصر من عناصر التكنيك الداخلى للممثل كما ويعتبر كل عنصر من تلك العناصر باعثا من بواعث العواطف . وعندما ينفذ اى عنصر من تلك العناصر بشكل متقن ومقبول يصبح قادرا على ايقاظ العواطف الحقيقية ويضع الممثل بحالة نفسية تمكنه من ان يؤديها بشكل لا ارادى وعفوى . ان مثل هذه الحالة الخلاقة تحرك الالهام ليؤدى فعله .

ان كل عنصر من عناصر الطريقة يحدث تاثيره فى الممثلين بشكل مختلف . وبعد دراستها جميعا يستطيع الممثل ان يقدر العنصر الذى يساعده على ايقاظ احاسيسه ليضعه موضع التطبيق وعندما يستعمل ذلك العنصر بشكل كامل وحيوية فان العناصر الاخرى سوف تعمل عملها ايضا .

★ تمارين

١ – كأنك تطلب التماسا من شخص تقابله على مائدة الغذاء . حاول ان تصل الى مبتغاك مستعملا الطرق الاكثر تاثيرا فى مثل هذه الحالات .

٢ – كأنك تلقيت انباء محزنة ولا تريد ان يلاحظ اطفالك عند عودتهم من المدرسة تأثير تلك الانباء على وجهك .

٣ – كأنك تلتقى بشخص كنت تتحاشى ملاقاته بسبب دين له عليك فماذا تفعل .

١٠ – التوقيت والايقاع

وبالرغم من ان ستانسلافسكى لم يطرح فى كتابه الاول عنصر التوقيت والايقاع فان هذا العنصر باعث مهم من بواعث تحريك عواطف الممثل . ان تكنيك الطريق الداخلى بالنسبة للممثل هى محركات غير مباشرة للعاطفة (بتحريك ادوات الممثل) اما عنصر التوقيت والايقاع فانه محرك مباشر وميكانيكى على وجه التقريب .

وفى كل لحظة من لحظات الحياة هناك درجة من التوقيت (السرعة) والايقاع (الضربات) سواء فى داخلنا او فيما يحيط بنا . ان كل حركة وكل حدث له توقيت وايقاع مستمر . فنحن نذهب الى عملنا بتوقيت وايقاع يختلف عن توقيت وايقاع عودتنا عنه . وعندما نستمع الى موسيقى معينة او الى صوت صديق عزيز تحدث ايقاعات وتوقيتات مختلفة فى نفوسنا . ونحن ننظر الى منظر جميل بايقاع وتوقيت يختلف عن توقيت وايقاع مشاهدتنا لحادث اصطدام .

وعلى الممثل اذا ما أراد ان يجد الايقاع

المناسب ان يضرب ضربات ايقاعية « مثل قائد الاوركسترا » ضربات تعبر عن العمل الداخلي وعندما يفتش الممثل عن الايقاع المناسب لعمله فانه يصل الى عواطفه التى سرعان ما تستجيب وحيث ان هناك ايقاعا خاصا بكل شخص فعلى الممثل ان يوجه الايقاع الخاص لكل شخصية يمثلها وهذا ما يساعده على ايجاد الشعور الحقيقي للشخصية كما يساعد المخرج على ايجاد الايقاع العام للمسرحية كلها ٠

★ تمارين

١ ــ تأخرت عن موعد بدء عملك وأنت تتناول الفطور ٠ وجه الايقاع الصحيح لهذه الحالة ٠

٢ ــ اكتب رسائل مختلفة وأوجد الايقاع الداخلي الصحيح مع كل رسالة ٠

٣ ــ تحرك مع موسيقى معينة ٠ تعلم كيف تعيش داخليا مع ايقاعات مختلفة من الموسيقى ٠

١١ ــ دوافع الحياة النفسية

ان القوى المسؤولة عن الحياة النفسية للانسان هى ثلاث : العقل والرغبة والعاطفة ٠ ويعتمد الممثل على هذه القوى عندما يريد ان يخلق كائنا بشريا حيا على المسرح ٠

والعقل يعين الممثل على استعمال عناصر التكنيك بذكاء وهذه العناصر بدورها ستحرك دواخله وعواطفه ٠ وعقل الممثل يساعده على الحكم على المسرحية وعلى الحوار وعلى كل شيء يراه ويعمله في دوره ٠ وللرغبة نفس الاهمية بالنسبة للممثل ٠ فرغبة الممثل هى التى تساعده على استعمال مخيلته وتساعده على تنفيذ اغراضه ورغبته هى التى تجعله يقوم بالعمل الذى يجب ان يقوم به ٠

واذا ما أراد الممثل ان يخلق شخصية حياتية معاشة فلا بد من اثارة عواطفنا وعندما يستطيع الممثل ان يسيطر على عواطفه ورغبته وعقله فانه يستطيع ان يبدع ويعيش حياة الشخصية التى يمثلها ٠

١٢ ــ الخط المتصل للدور

لكى يستطيع الممثل ان يخلق حياة كاملة للشخصية عليه اولا ان يقرأ المسرحية عدة مرات ويحللها ويفهم الفكرة الرئيسية فيها ٠ وبعد ان يفهم الفكرة الرئيسية للمؤلف عند ذاك يستطيع ان يدرك ويرى طبيعة الشخصية وكيف ستكون على المسرح عند العرض ٠ ان الفكرة الرئيسية هى مضمون المسرحية وعمودها الفقرى ونبضها وهى عنصر من عناصر خلق الشخصية ٠ ولهذا فمن واجب الممثل ان يعرف رحلة شخصية خلال السلسلة المترابطة لحوادث المسرحية ومسؤوليته فى جعل الفكرة الرئيسية حيوية ٠ ان الخط الرئيسى للدور يجب أن يكون واضحا بكل تفاصيله بكل حركاته واشاراته وافكاره ويجب ان يمتزج مع الفكرة الرئيسية ٠

وكما اشرنا فى موضوع المخيلة ، فأن المؤلف نادرا ما يصف ماضى ومستقبل الشخصيات فى كتابه كما انه قد يحذف الكثير من تفاصيل الحياة الحاضرة للشخصية ٠ وبمساعدة المخيلة يستطيع الممثل ان يرى سلسلة من الاحداث غير منقطعة ومستمرة ومنطقية ومترابطة تكون حياة الشخصية ان التجارب التى اثرت فى الشخصية تساعد الممثل ليتبنى دوره بشكل جيد ٠

وتتكون الشخصية من تركيب عناصر كثيرة اضافة الى تأثيرات المؤلف والمخرج والعناصر الانتاجية الاخرى وكل الاشارات الموجودة فى النص عن الشخصية ٠

ويجب ان يرتبط الدور بكل ما يحيط به وعلى الممثل ان يكون علاقة مع الشخصيات الاخرى ويجب ان يعرف احاسيس الشخصية تجاه كل شخص وكل شيء فى المسرحية ٠ وعليه ان يعرف المحيط الذى يعيش فيه اثناء تصويره للشخصية ٠ وعليه ان يدرس تصرفات الشخصية ٠ ان كل ما يفعله الممثل ويلبسه ويتكلم به يجب ان يكون متفقا مع صفات الشخصية التى يرسمها ٠

ويجب ان يكون كل نشاط تقوم به الشخصية مطابقا لما موجود بالنص ٠ ان البحث عن النشاط والفعالية الصحيحة للشخصية هو الطريق الذى يقود الى خلق الشخصية او كما يقول ستانسلافسكى « التجسيد » ٠

ويعتبر ستانسلافسكي التجسيد تاج الممثل وقمة فنه فاذا ما مثل الممثل نفسه من غير خلق الشخصية فانه يخل بالفن المسرحي فان أساس العمل المسرحى هو خلق الشخصية والامتزاج بها وهو واجب من واجبات الممثل المهمة ٠

وليس هناك شيء غامض في « التجسيد » فالممثل يتبع نفس الخط الذى يتبعه المؤلف فى حياة الشخصيات ويسيطر الممثل على جميع افعاله على المسرح ٠ يجب ان يكون سيد الشخصية دائما ٠ ان الادراك يلعب دورا مهما فى هذا

المجال • وستانسلافسكي ، يرفض الخلق غير الواعي وبناء الشخصية هو عمل شعوري ويستطيع الممثل ان يصل اليه عندما يقوم طبيعيا وتلقائيا وصادقا بتصرف من تصرفات الشخصية وعندما تحاك تلك التصرفات بالكلمات والافكار وعندما يكون قد بحث عن الميزات الضرورية لحياة الشخصية وللسيطرة عليها • ويجب ان نعتني باختيار كل عمل من اعمال الشخصية فان ذلك يساعد على اكتشاف الشخصية • ويجب ان لا يكون العمل طارئا او زائدا • ان اختيار الاعمال يجب ان يهتدى بالفكرة الرئيسية (الهدف الاساسى) للمسرحية •

قال ستانسلافسكي عندما تصور شخصا شريرا فابحث عن العناصر الطيبة فيه واذا حاولت ان تلقى الضوء على جانب الشرير فقط فان ذلك سيجعل العرض مملا ورتيبا • ان اكتشاف بعض الصفات الجيدة فى شخصية مكروهة سوف يجعل التصوير صادقا وحيويا • وسوف يكون العرض اكثر متعة واكثر اقناعا • ان القيمة الحقيقية فى عمل الممثل هو مقدرته على ان يرى ويلاحظ ويدرس الحياة بعينيه وأذنيه وقلبه وعقله • فعليك ان تعرف كيف تجد المادة الضرورية كنموذج له وكيف تستعمل ما تراه فى الحياة على المسرح لقد قال ستانسلافسكي « الممثل شخص عبقرى لانه يرى الحياة ويقدر على تجسيدها على المسرح » •

ويجب على الممثل ان يجمع كل التفاصيل الممكنة وامكانات التشخيص اثناء عملية بناء الشخصية • وقد يستطيع ان يعثر على هذه التفاصيل فى صفحات ذكرياته • وبعد ذلك يستطيع ان يبعد الامور الزائدة لان الممثل يجب ان يكون صارما • وبين هذه التفاصيل والصفات فان الممثل يجب ان يستعمل تلك التي تصبح ضرورية فقط لان ذلك يساعد على ايجاد شخصية متميزة • ان كل لحظة من لحظات الدور يجب ان يعبر عنها بالوسائل التى تساعد على ايجاد التصوير الفني وان التفاصيل الخارجية المتميزة يمكن ان تبرز الافكار وفى بعض الاحيان تعطي للحوار النفسى تأثيرا أقوى •

ان تقسيم الدور الى وحدات ذات أهداف مختلفة سوف يعطى الممثل عمقا فى دوره ويساعده على ان يعرف اللحظات التى تحتاج الى تلوين او رتوش لصلحة المسرحية • ان مثل هذا التقسيم يساعد على فهم الدور وحفظه بشكل أفضل •

ولكى تعيش الشخصية حياة مستمرة على المسرح فعلى الممثل ان يضع لنفسه حوارا داخليا عندما تتكلم الشخصيات الاخرى فعليه ان يعبر داخليا تجاه كل ما يحدث على المسرح • فهناك لحظات من الصمت ووقفات اثناء التمثيل وعلى الممثل ان يملأها بافكار حيوية لكى يحافظ على استمرارية الحياة على المسرح • وكما قلنا سابقا فى موضوع المخيلة فان سطور المؤلف تبقى بلا معنى حتى يأتي الممثل ليحللها ويعطيها المعنى الذى قصده المؤلف • فالمعاني والافكار والاعمال الداخلية (الاهداف) هي الامور المهمة وليست الكلمات المجردة • فاذا كانت مخيلة الممثل غنية ووجد نصا ممتعا ومنطقيا فسوف لا ينقل ما يعنيه المؤلف من معاني فحسب وانما سوف يبعد كل ما هو رتيب في المسرحية • واذا ما جاهد الممثل باخلاص وبحيوية فانه سوف يصل الى جميع الاهداف فى كل وحده • ان المتفرجين سوف يفهمون ما يريد ان يقوله ، ان العمل للداخل سوف يتبع الكلمة الفعالة • والكلمة التى تعبر عن الفكرة هي اقوى وسيلة من وسائل ايصال ميزات الشخصية بشكل كونكريتي صلد ومؤثر فى نفوس المتفرجين ولا يعود سبب عدم فهم المتفرج لاقوال الممثل الى خطأ فى النص قط وانما عدم فهم الممثل للمعنى ايضا وبذلك يخطىء فى الاداء •

وعندما يعمل الممثل لتحضير دوره عليه ان يخلق معوقات جسمانية ونفسية بغية القضاء عليها – على ان يهتدى بنص المسرحية – ومثلا على ذلك فيما اذا كان لدى الشخصية سر يريد ان يخبر به شخصا اخر ويعتقد بان الناس قد يسمعون او ان شخصا ما قد يدخل ويفاجئه وليس لديه الوقت لكي يبوح بالسر فان هذه المعوقات المنطقية والمتخيلة سوف تجره على ان يعبر عن دواخله بكل حيوية •

وقبل ان ينطق الممثل كلماته عليه ان يرى



اولا ما ينوى قوله . يجب ان تكون لديـــه روءى داخلية وهذا ما يجب ان يحضره مسبقا فى البيت او فى التمارين . وامـــا فى العرض فيجب ان تصاحب هذه الروءيا كلمات الشخصية ويجب ان يصبح هذا عادة بالنسبة للممثل . وكما قلنا فى موضوع المخيلة يجب ان تصبح كلمات الشخصية ملكا للممثل نفســـه حيث اصبحت له رؤياه عن الحدث والاشخاص الاخرين .

وعند تحضير الدور على الممثـــل ان يقـــوم بتمارين الابتكار على مختلف الحالات التى تمـــر بها الشخصية والتى قد لا توجد فى المسرحية . وكذلك يجب ان يتخيل حوارا مبتكرا مما لم يوجد فـــى النص والذى من المحتمل ان تقوله الشخصية فـــى حياتها .

على الممثل ان يحاول فهم كل النمــــاذج الحياتية من الشخصيات ومميزاتها والتى لا يمتلكها هو نفسه ويجب ان يستحوذ عليها ويتعرف كمـــا لو كان هو الشخصية نفسها .

واثناء خلق الشخصية فيجب على الممثل ان ينسى كل الادوار التى سبق ومثلها ويجب ان يبنى فى كل مرة شخصية جديـــــدة كالتـــى رسمها المؤلف وبالرغم من ان الشخصية رسمها المؤلـــف نفسه ولكن يجب ان تصور من قبل الممثل وفقـــا لافكاره الخاصة وروحه الخاصة وادراكه الخـــاص وعواطفه الخاصة بحيث تتلاءم مع الشخصية التى يمثلها بالطبع . وعندما يدمج الممثل شخصيتـــه بشخصية الدور عند ذاك فقط يستطيع ان يسيطر على ذلك الدور .

هناك خطر كبير فى محاولة الممثل ان يرسم شخصية معينة لدوره فى وقت مبكر وانمـــا يجب ان يفكر دائما بان يرسم الشخصية لا حدود له . والفن بحث دائم فهو لا ياخذ شكلا نهائيا كمـــا يقول فاختانكوف . فاذا ما وجد الممثل شيئا جديدا فسيجد حتما شيئا اجود . ولا بد ان ينمو الدور حتى اللحظات التى تسبق العرض الاول .

وعلى الممثل ان يصل الى المسرح فـــى وقت مناسب قبل بداية العرض وعليه ان يلبس ملابسه ويضع مكياجه وعليه ايضا ان يسخن تكنيكـــه الداخلى . وعليه ان يتأكد من ان عواطفه تستجيب الى البواعث وعليه ان يمر على دوره والنقاط المهمة فيه ويتأكد من ان يتذكر الفكرة الرئيسية التـــى وضعها المؤلف . ويجب عليه ان يلقى بنظـــرة على المسرح ليعرف مكانه وسوف يساعده ذلك على وضع نفسه فى علاقة صحيحة مع كل ما هو موجود على الخشبة . ولا بد ان يعرف لماذا وضعت تـــلك الاشياء فى تلك الاماكن وعند ذاك سوف يشــعر بالراحة وعلى الممثل ان يفكر ماذا يحدث للشخصية قبل دخولها الى المسرح وعليه ان يعرف على نشاط الشخصية اليومى واذا ما اتبع منطق المخيـــلة فسوف يعلم ما سيفعل قبل دخوله . اى يجب على الممثل ان يمثل قبل دخوله المسرح بدقائق . وان يقترب تدريجيا من لحظة الدخول .

١٣ ـ الحالة الداخلية

لقد عرفنا بانه عندما يدخل الممثل عـــلى المسرح فان دواخله تختلف عن حالته فى الحياة الاعتيادية . وغالبا ما يكون الممثل وجلا من تـــلك اللحظات . وذلك لان كل ما يقوم به ويقوله مراقب من قبل المتفرج . والاجهزة التى تعمل بشـــكل طبيعى فلا يمكن ان تكون اية نفسية للممثـــل ولا يمكن ان يتصرف كما لو كان انسانا . ولـــكى يكون الممثل قادرا على ان يخلق شخصية حقيقيـــة فيجب عليه ان يجدد كل امكاناته اى ان يكون فى حالة عمل جيدة على المسرح .

لقد طور ستانسلافسكى التكنيك الداخـــلى السايكولوجى لهذا الغرض بالذات وعندما يتـــم تنفيذ كل عنصر من عناصره باخلاص وصـــدق فسوف يوءدى الى تحرك العناصر الاخرى .

وعندما يكون الممثل بحالة نفسية فعالة وهى الحالة الخلاقة فان عواطفه تتدفـــق تلقائيـــا وسيستجيب له المتفرجون . وبواسطة التكنيـــك الداخلى يستطيع الممثل ان يختبر حالته الداخليـــة ويتأكد منها قبل العرض . وهذا يساعده ايضـــا فى ان يكون فى اجواء المسرحية وفى اجـــواء دوره وبهذا يبتعد عن التفكير بالمتفرجين .

وبدون تطوير تفاصيل صفات الشخصية فعلى الممثل ان يمر على النقاط المهمة فى الدور قبـــل العرض ليتأكد من الوحـــدات والمواضـــيع بحيث تبقى واضحة امامه . واذا كان الدور ناضجا فلن يأخذ وقتا طويلا .

وعندما تعيش حياة الشخصية فعليـــك ان تتأكد دائما من حالتك الداخلية باستمرار لانهـــا ليست مستقرة . وسوف يقوم الممثل المجرب بهذه العملية بشكل اوتوماتيكى وسوف يلاحظ العناصر العاطلة التى تعرقل عمله الخلاق وعندئذ سرعـــان ما يصحح ذلك . ولقد قال الممثل المشهور توماسو سالفينى بأن جوهر الفن يكمن فى الحياة المزدوجة للممثل على المسرح وبتوفيقه بين الحياة الحيـــاة الحقيقية وحياة التمثيل . وقال ايضا ان الممثـــل يعيش ويبكى ويضحك على المسرح ولكن يجب ان يظل يراقب دموعه وضحكاته .





١٤ ـ الهدف الاساسى والعمود الفقري للفعل

ان المسرح يضع النص المسرحى على الخشبة ويكون الممثلون والمخرج مسوءولين عن عملية نقل افكار الموءلف الرئيسية وروحه الى المتفرج وكذلك الاسباب التى دعت لكتابة المسرحية ايضا ٠ ان نقل الفكرة الرئيسية او الهدف الاساسى كما يسميه ستانسلافسكى هى الهدف النهائي لكل انتاج مسرحى ٠ ويجب ان يكون الهدف الاساسى واضحا فى ذهن المتفرج من البداية وخلال المسرحية وحتى النهائية ويجب على الممثل ان يتذكر مسوءوليته فى جعل تلك الفكرة حية تعيش مع كل ما يقوم على المسرح بالنسبة لدوره ٠ ويجب ان تكون كل فكرة وكل العناصر وكل موضوع مرتبطا بالفكرة الرئيسية وذلك بغية أيصالها الى المتفرجين ٠

واذا لم يدرك الممثل هذه المهمة وعلى هذا الاساس فلن ينجح فى بناء هذا الدور بناءا صحيحا وبسهولة ٠ ولكى يتذكر الممثل بسهولة الفكرة الاساسية عليه ان يعطيها تسمية معينة كان يكون فعلا فعالا وذلك لان تلك التسمية سوف تعطى دفعا خاصا لعملية تحقيق تلك الفكرة ٠ ان الاسم الصحيح المعبر عن الفكرة الرئيسة له اهمية عظيمة حيث ان اى تفسير او تحليل للمسرحية يعتمد عليه ٠

وكما يحدث فى كل وحدة من وحدات الدور (انظر الفصل الخامس) فهناك عوائق لابد من تجاوزها وانت فى طريقك لتحقيق موضوع ما ولهذا فهناك فى كل مسرحية وجد فعل معاكس للفكرة الرئيسة وعلى الممثل ان يعرف تماما ما هو ذلك العمل لان محاولاته النشطة لتجاوز العوائق تجعل من العرض عرضا حيويا ٠

ولكى يصبح العرض امرا منطقيا وذا ابعاد فعليه ان يؤكد على الخط المستمر للفعل ٠ ان كل افعال الممثل يتتمازج بشكل مقبول متبعة نفس الطريق متجهة نحو نفس الهدف فى التعبير عن الفكرة الرئيسية بشكل ديناميكى ٠

ان هذا الخط ينهض فى ذهن الممثل جنبا الى جنب مع الفكرة الرئيسة ويجعل من الدور عملا مقبولا ومنطقيا ويساعد الممثل على السير فى الطريق الصحيح نحو الهدف الصحيح ٠

وعلى الممثل ان يراجع دوما ذلك الخط ليتاكد من ان كل ما يقوم به له نظام ومنطق ونشاط صحيح ولون وتضاد الخ ٠٠ وليتاكد ايضا بان هذه العناصر تتعاون فى سبيل الوصول الى الهدف الا وهو الفكرة الرئيسية ٠

ان البحث عن الفكرة الرئيسة وعن الخط المستمر للعمل وعن العمود الفقرى للدور يسمى من قبل ستانسلافسكى باستكشاف الفعل ٠ ويجب على الممثل ان يضع امامه الفكرة الرئيسية والخط الرئيسى للعمل فى كل تمرين أو ابتكار ٠

١٥ ـ اللاشعور في الحالة الداخلية

ان الغرض الاساسى فى طريقة ستانسلافسكي هو لتمكن من وضع الممثل بحالة نفسية خلاقة عندما يكون على المسرح ٠ وكما تعرف فان كل

عنصر من عناصر التكنيك الداخلي يؤثر تأثيرا مختلفا بالنسبة لكل ممثل . ويجب على الممثل ان يكتشف العنصر الاكثر تأثيرا بالنسبة لاجهزته لكي تعمل بشكل اعتيادي . ويجب ان يستعمل العنصر الاكثر تأثيرا والاكثر حيوية . وسوف تصبح جميع العناصر الاخرى للتكنيك الداخلي فعالة بصورة ضمنية واوتوماتيكية وسوف يصل الممثل الى الحالة الداخلية الخلاقة عندما تتدفق عواطفه بصورة تلقائية . وعندما يعتمد الممثل على التكنيك الداخلي للطريقة فانه سيعمل على المسرح كأي كائن حي وبصورة مريحة . وسيصل الى تحريك اللاشعور عن طريق الوسائل الشعورية التي يبتكرها بشكل طبيعي ومدرك وفي مثل هذه الحالة الداخلية الخلاقة التي هي حالة الـ (انا) يستطيع الممثل ان يتعامل مع دوره بشكل طبيعي ولامع .

١٦ ـ التعبير الجسماني

ان الوسائل التعبيرية للممثل هي وجهه وصوته وحركته وعواطفه وبواسطتها يستطيع ان يحتفظ بجذب انتباه المتفرج اليه . فعليه ان يحرك المتفرج ويؤثر في اي نوع من المسرحيات . ان الاحتفاظ بانتباه اكبر عدد من المتفرجين امر ليس بالسهل ويجب ان يكون الممثل واثقا من عدم اضاعة لمسة واحدة دون ان يؤديها اثناء خلق الشخصية ويجب ان لا يترك وسيلة من الوسائل الجسمانية والنفسية التي تساعده في التعبير الا ويستعملها . ان الحركة البسيطة من الرأس او في الاصابع او التعبير في اتجاه الرؤيا يعطي دلالة للحياة النفسية للشخصية ويعبر عن افكاره .

ولسوء الحظ فهناك القليل ممن يتذكر او يعرف بان ستانسلافسكي قال بان فن المسرح اعتمد على الحياة الداخلية والشكل الجميل والخفيف للتعبير عنها . أن التعبير عن العرض كاملا يعتمد على ذلك الاتحاد وبدونه لا يبقى اي اثر للفن .

وتعتمد نوعية تمثيل الممثل على خلق الحياة الداخلية للدور وكذلك على التجسيد الجسماني لها . وقال ستانسلافسكي بان عدم ضبط التعبير الخارجي للممثل قد يؤدي الى الانحراف عن الشخصية ومضمون المسرحية .

ولاجل تجسيد الحياة الداخلية للشخصية فيجب ان يكون لدى الممثل سيطرة على الوسائل الجسمانية الحساسة والمستجيبة ويجب ان يكون صوت الممثل وجسمه متمرنا وجاهزا لكي يعبر التعبير الجسماني الخارجي بشكل تام وواضح وليعكس التجربة الداخلية الدقيقة . ولابد اذن من تمرين الاجهزة الداخلية والخارجية باستمرار .

ويؤمن ستانسلافسكي في تمرين الجسم لتحسين القوام وتعديله ولكي تصبح الحركة مرنة وجميلة وكاملة . وعلى اي حال فيجب على الممثل ان يتذكر دائما بانه لا مكان للمزاج والحركة الميكانيكية على المسرح . ويجب ان لا يستعمل الممثل اية اشارة لمجرد انها جميلة و مرنة اذ لابد ان تعبر الاشارة عن تجربة داخلية وتكون انعكاسا لها وعند ذاك فقط تصبح صحيحة ومنطقية وصادقة .

ان التمارين اليومية على الرقص والباليه والمبارزة والحركة الايقاعية والحركة المرنة والاكروباتيك أمر ضروري للحصول على اجهزة جسمانية جيدة .

لابد للممثل ان يتلقى دروسا في الصوت والالقاء بشكل مخطط ومدروس . ويجب ان يمرن صوت الممثل كما يتمرن المغني . ان الكلام على المسرح ذو اهمية خاصة كاهمية الغناء للمغنين وعندما يملك الممثل صوتا جيدا ومقدرة على اللفظ الواضح يصبح قادرا على الاداء الصوتي من غير قسر بل يستطيع الكلام بكل حرية وطبيعية ويستطيع ان يسمع المتفرجين حتى ولو تكلم همسا .

١٧ ـ الابعاد (المنظور)

ان المنظور بالنسبة للدور ما هو الا العلاقة المتناسقة والتوزيع المتوازن لكل ما يقوم به الممثل في دوره . الافعال والافكار الحركات في علاقتها مع المسرحية ككل . (وعلى الممثل ان يقسم الابعاد الحياتية للشخصية ويبعدها عن ابعاد شخصيته هو نفسه كممثل) واذا ما امتلك الممثل الابعاد الصحيحة عند ذاك سوف يستطيع أن يعطي الافكار الرئيسة اهميتها ويكشف عنها ويضعها في المقدمة ويبعد الافكار الثانوية قليلا الى الوراء والابعاد تعطي للدور تلوينا وتضادا وتنويعا في كل لحظة من لحظات الدور . وسوف يستطيع توزيع كل عناصر الدور ووسائله المعبرة والمؤثرة بشكل متناسق ولمصلحة المسرحية بحيث ينمو الدور نموا منطقيا .

تطور المسرحية الاوربية
من سترندبرج الى سارتر

بقلم : م.س. برادبروك
ترجمة : منير عبدالامير

١ ـ اشكال حديثة

اذا اطلعنا على موجز لتاريخ الدراما الغربية في النصف الاول من القرن العشرين ، فاننا نستطيع تعقيب منحنيات حادة غير عادية لتجارب مسرحية مختلفة تتقاطع مع بعضها البعض او تعيد احداها الاخرى ، والصفة الثابتة الوحيدة فيها هي استجابة المتفرجين لها ، كافراد . ان رواد «المسرح الصغير» لا يقدمون ضمانة جماعية ، اذ ان كل واحد منهم تكون استجابته على حدة ، والمسرح التجاري قد تضاءل الى طقوس اجتماعية ، وهو وان كان يثير اهتمام الجمهور فانه كتاريخ اجتماعي لا ينتمي الى تاريخ الفن الابداعي .

ان اعمال سترندبرغ التي غطت نهاية القرن التاسع عشر والحقبة الاولى من القرن العشرين ، قد ثبتت (مسرح الحلم) الجديد ، فمنذ مؤلفاته الدرامية الاولى وحتى آخر مسرحياته (مسرحيات الرؤيا) كان يعيد باستمرار تجميع صوره محطما الاشكال القديمة . اما بيراندللو ـ الذي ازدهرت شهرته فجأة في نهاية الحرب العالمية الاولى ـ فانه جرب فقدم دراما أقنعة اكثر احتفالية ، ومع انها مؤثرة فانها بالذات محددة اكثر من اللازم للمناسبات ادعت محاولة تجنبها ، وقد احدث هذا المؤلفان ـ سترندبرغ وبيراندللو ـ وكذلك تشيكوف ، اكثر التأثيرات في تلك الحقبة .

ان المسرح الفرنسي ، على انه كان مضيافا لكل انواع التجارب الدرامية خلال القرن التاسع عشر ، لم يحظ الا بالقليل من الكتاب الفرنسيين ، ولكن في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن استنبطت (مسرحيات اقنعة) جديدة قد اقتبست من الاساطير اليونانية . لقد كانت دراما صراعات امتازت بمزاج فيه عزم وشدة استمرت ما بين منتصف العشرينات الى الحرب العالمية الثانية تقريبا ، وقد انشئت من قبل (كوكتو) و (جيرودو) والاعمال المبكرة لـ (جان انوي) و (مونترلان) .

ان المسرح الوجودي لكامو وسارتر ، الذي سيطر من منتصف الحرب لمدة تقرب من اثنتى عشرة سنة (حوالي ١٩٤٢ ـ ١٩٥٥) كان ازمات وصراعات مصحوبة بفلسفة جديدة ودراما المواقف هذه قضت على الاعمال ذات الاطر الجامدة للمسرحيات الخرافية التي سبقتها ، والان قد نجم من هذا المسرح بواسطة (مسرح الحلم) الجديد ، مسرح معروف غالبا بمسرح اللامعقول ، وهو مرتبط ذهنيا بالفلسفات الوجودية ، وان كان قد استعملها في مسرحيات من نوعية مختلفة كل الاختلاف .

وخلال ذلك وفي تطور مساو ، كانت الدراما التعبيرية للكتاب الثوريين لشرقي اوربا كالروسي (اندرييف) والالمانيين (كيسر) و (تولر) بين ١٩٠٤ و ١٩٣٠ قد اوجدت مسرح اقنعة لنقل مضامين دعائية ، وقد كان مذهب (الغربة) لدى (برخت) رد فعل ضروري لهذه الحمية البسيطة ، و(برخت) يفرض التناقضات او التضاد على المتفرجين ، وان كان لا يضعها في المسرحية نفسها ، لكن في الصراع الذي يجذبهم

٢ ـ سترندبرغ

ظهرت (الاب) وهي اول مسرحية لسترندبرغ

في عام ١٨٨٧ ، اما آخر مسرحية له فقد ظهرت في عام ١٩٠٩ · اما تحفتا بيراندللو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) و (هنري الرابع) فقد كتبتا في اسابيع متقاربة سنة ١٩٢٠ : وقد مات بيراندللو في ١٩٣٦ ، وعلى هذا فان المنحنى الصغير لتطور (بيتس) – اذا ما نظرنا اليه ضمن المنحنى الكبير للدراما الاوربية – سيكون مبطنا بانجازات هذين الكاتبين ، ستريندبرغ بمسرحيات الحلم وبيراندللو بمسرحيات الايقونات ·

بدأت الدراما الداخلية لستريندبرغ بالاعمال العظيمة لابسن ، وبالاخص مسرحية (بيرجنت ؟) وتوغلت اكثر في اخر مسرحيات ابسن · وقد قام ستريندبرغ في مقدمة (الآنسة جولي) – مس جوليا – ١٨٨٨ بالقضاء على مقولة الشخوص المثبتة – «الانسان يستقر وينتهي بصورة رئيسية» – ليهتم بالداينمي وغير المستقر ؟ وما قصده بيتس «الرجل غير المنتهي والمه» ، وقد ثبت بيراندللو موقعه فيمقدمة «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» التي هي وثيقة اكثر احترافا واقل عمقا · لقد اكتشف الكاتبان المسرحيان حدود التغير بين العالم الداخلي والخارجي، بعقل ذي حصافة ·

ان السؤال عن الهوية – (من انا ؟) – ينظر اليه لا كمسالة توافق في المجتمع ، ولكن كتوافق انظمة في العقيدة والسلوك متصارعة داخل النفس· توغل ستريندبرغ في ما يشبه حلم يقظة جنوني وسجل تجاربه في مسرحيته (الجحيم)؟ وعاش بيراندللو مايقرب من عشرين سنة مع زوجته – التي كانت تعذبها انواع هستيرية من الجنون – مواجها كفاحا يوميا لكي يثبت هويته ضد ترجمة معوجة لنفسه التي حكم عليها بغيرة تقرب من المرض ·

لقد اكتشف ستريندبرغ في مسرحياته الاولى – بوضوح ادهش معاصريه – عنصري الكراهية والعدوان الكامنين في – كل العلاقات القوية–الجانب المقلوب او المعكوس للحب ، وهذه المسرحيات وجهت ضربة شديدة للنفاق والتكلف السائدين في مجتمع القرن التاسع عشر ، اشد مما فعلته صراحة الواقعين الاجتماعيين ، لانها هاجمت الفرد داخل معقله او قوقعته · اننالندهش عندما نعلم انها عندماكتبت كان فرويد حينئذ مجرد طبيب تجريبي غير معروف في فيينا ·

لكي يصور احلامه في الحب والكراهية – في الخيال والعنف ، تطلب ذلك منه – بصورة تبدو متناقضة في الظاهر – الى طبيعية بالغة للمكان والاجواء · اذ يجب ان يكون هناك حركة تلقائية مثلما في الحياة ؟ ووضعيات طبيعية ، واثاث حقيقي لاقماش مصبوغ ، وان تكون هناك الطباخة وفرنها؟

وهناك لف الشال حول الكابتن كاهانة له كما في مسرحية (الاب) ، واستعمل ستريندبرغ مسرحه كما كان يمكن ان يستعمله ابسن ، عندما يرمي الكابتن مصباحا موقدا على زوجته لورا لما انطفأ لديه نور العقل ، لاننا يمكن ان ننظر الى لوراكنسخة اكثر وحشية من (السيدة الفنج) من وجهة نظر الكابتن الفنج · انها شديدة الحرص على نفسها وكذلك طفلها راسمة خطة لاشعورية واسعة لغرض تحطيم زوجها ، كما فعلت بطلة مسرحية (اشباح) · لكن ذهن لورا ليس مفضوحا على الاطلاق وافعالها وعواقبها تسجن الكابتن في عالم الاشياء ، فينتهي متوسدا صدر ممرضته العجوز ، مكتفا في سترة المجانين ، والخادم في مسرحية (مس جوليا) يستدعي للواجب بالدقات الاستبدادية لجرس سيده،فيبدل سترته الى سترة الخدمة قبل ان يذيع لعشيقته الامر المهموس به لتدمير نفسها · ان القوة الدرامية لهاتين المسرحيتين هي لذلك تقليدية كما هي تجريبية ، وبقيتا من اكثر المسرحيات اقبالا على تمثيلها واكثرها اقتباسا من اعمال ستريندبرغ ·

ويدخل ستريندبرغ في مسرحيات فترته الثانية (١٨٩٧ – ١٩٠٩) في عالم الاشكال المتلاشية ،حيث يصبح للاشياء عالم خاص بها – القصر الذي ينمو ويكبر ، والزجاجة المرعبة لقول الصوبا اليابانية ترفع من قبل الطباخ الشيطان · ان مسرحية (الى دمشق) ١٨٩٨ – ١٩٠٤ لا تحوي احداثا متسلسلة متوازنة ثابتة كالتي في حياة مس جوليا ووالديها· والشخوص الآن تتداخل في بعضها البعض ، بينما الحوادث تعيد نفسها باستمرار في عجلة الارهاق والتأثير الشديد · وهناك حوادث جارحة مؤذية من طفولة الغريب – غالبا ما تكون من طفولة ستريندبرغ – قد تثار بصورة مفاجئة،واشخاص جدد يفضحون انفسهم بانهم ينتمون الى اطوار تاريخية قديمة ·

ونجد في مسرحية (سوناتا الشبح) ١٩٠٧ قصة بسيطة ولو انها ميلو درامية متعلقة بالخيالات القوية ؟ والعقدة الشريرة المنحوسة تنفضح عندما (تدق الساعة) التي تعلن فيضانا من المعلومات عن ماضيه الاجرامي ، وهذه بدورها لا تمنع تقلبه للنفاق الاجتماعي لمأتم ورع عام · فالافعال تبقى ملحوظة ؟ واسقاط الاقنعة (او الفضح) مهم فقط لما مسموح به للتثبت ·

«يقولون ان السيد المسيح هبط في جهنم · ان ذلك يعني تجواله على هذه الارض لا غير – نزاهته اتجاه بيت المجنون ذلك ، السجن ، المقبرة ، الارض ·· نامي ، ياحبيبتي ، يا فتاة قلبي المحطم ! لقد تعذبت كثيرا ، ما انت بمستحقة اي عذاب نامي ··· لكن لا تحلمي ··· واستيقظي ولكن لالشمس محرقة ، ولا الغرفة متربة ، ولا الصداقة عقة ،ولا

الحب ملمر..» : مسرحية (سوناتا الشبح) المشهد الثالث .

الضحية التي تعتق وتفتدي بنفسها ـ باخص الفتاة الشابة ـ هي الشخصية الرئيسية في المسرحيات الاخيرة . ان ابطال ستريندبرغ المعذبين الشيطانيين يواجهون باتهامات مهددة ، ملعونة ، او يخيم عليهم السأم بصورة يرثى لها ، او المرض او طغيان الخدم اورائحة اللهاة المحترقة، او عجز مزمن في المال . كل ذلك لا يحدث كجزء او قسم من روتين راسخ كما قد تظهره مسرحيات البيئة الشائعة ولكن كاقتحامات كابوسية للعالم الداخلي، ومثل (كافكا) اذ هو ايضا يعين المحور او المركز في داخل النفس ، لكن هذا ـ لا يعنى على وجه الحصر ـ شعور أو وعي البطل ، وفي المسرحيات الاخيرة لا توجد بعد شخصية مركزية او رئيسية ، بل هناك ضحايا ، يمثلون البراءة والشباب ، وهناك طغاة . لكن لم تعد هناك صراعات حب وكراهية والقداسة والشر يتقابلان ببساطة متناهية ، وكل الشخوص هي ضحايا كون غير مستقر ، والذى هو معرض في اى وقت لان يزعزع ويزلزل ، وهكذا كل الحوادث تظهر مبهمة ملتبسة ، ولا حل الا بتغيير المظهر الخارجي ، او بمعجزة ، او بانقاذ قدسى يأتي من السماء .

ويقترب ستريندبرغ من كتابات (ييتس) بصورة غير متوقعة في مسرحيته (تاج العروس) و (مسرحية حلم) اللتين كتبتا في سنة ١٩٠١ ، و (تاج العروس) حكاية شعبية تدور حوادثها في واحة مقاطعة (دالكاريا) ، وفكرة القصة مألوفة بمختلف الهيئات والاشكال ـ كالفتاةالمغدورة، والطفل القتيل والجزاء القاسي . ان كريستين التى تستسلم لقدرها ، هى الضحية التى اعتقت في المسرحية ، وهى التى بطبيعتها تملك كل الصفات الطيبة ، لكنها تتحول بسبب عذاباتها او معاناتها الى حالة من القدسية ، وابنة اندرا في مسرحية ستريندبرغ (مسرحية حلم) تهبط الى الارض لتقوم بنفس التضحية (على النهج البوذى) مثل الكونتيسة كاثلين فى مسرحية ييتس .

لقد كانت لدى ستريندبرغ امكانية لان يكتب هذه الحكايات الخرافية ، التى يمتزج فيها الرضا والطمأنينة بالعنف ، وفى نفس الوقت ينتج فيه مسرحيته (رقصة الموت) ، ان دراسته المرعبة للكراهية الزوجية تظهر لنا اتجاهه ومجاله . انه الكاتب الوحيد ـ تقريبا ـ الذى نجح في زمانه ككاتب مسرحي وكاتب روائي ، فخياله المتميع لا يسمح له ان يراجع وينقح ، لكن يجعله يعيد الكتابة ان كتاباته قد بلغت (٤٠) اربعين مجلدا ـ ولو ان بعضها كان سريع الزوال قليل الشان ـ فيه نوع من القوة التى تتاتى عادة من الاحتراف والثقة بالتقنية ، ولو كانت هذه الصفات عند كتاب اقل شانا منه لكانت خطرة عليهم ، ولكن بالنسبة لعبقرى كستريندبرغ ، فانها قد اثمرت مقدرة حقيقية بل (استاذية) .

« انني اعيد صنع نفسى » ـ ان كلمات (ييتس) هذه تنطبق فعلا على معاصره العظيم بقوة نادرة غريبة ، فالعنصر الطوبوغرافى (عنصر السيرة الذاتية) تميز فى كل مشهد او منظر . ان ستريندبرغ بتغلغله في النفس قد اكتشف الصراعات القاتلة فبنى عليها مسرحياته ورواياته . وعندما بدأ يكتب لم يكن فى وقتها علم الامراض النفسية الا فى اول مراحله بالنسبة لتطوره حديثا او حاليا ـ فمدرسة نانسي كانت في بداية دراساتها ، وقد اكتشف ستريندبرغ ـ بفوضما دراسة علمية ـ نفس احكام العقل .

ان رؤيا الكابتن المشوهة تسيطر على مسرحية (الاب) ، لكن المسرحيات الاخيرة لم تكن مقدمة من وجهة نظر معينة . ولو انها قد صممت بحيث لا يستطيع ان يفهمها الا البعض القليل المختار ، وذلك هو الذى يمنعنا من ان نعتبرها نسخا طبق الاصل من جنون كابوسى . لكن هذا الاختلاف او التفوق ـ على ضيقه ـ يعتبر انتصارا فى الابداع . ان كثيرا من غير المحظوظين يمكنهم ان يقرأوا مسرحيات ستريندبرغ ، لكن لا احد منهم يستطيع ـ غير ستريندبرغ ـ ان يؤلفها .

ان هذه المسرحيات تجد اتصالها النفسي ل (ييتس) ، تتطلب بالتوكيد مستوى فى الرؤيا الداخلية او نفاذ بصيرة لم يكن من المتوقع وجوده لدى المتفرجين في ايام ستريندبرغ تلك .

اما حاليا فان نفس تلك المسرحيات ممكن ان تكون مفهومة للجمهور الحالي الذي تدرب على ايدي كتاب مسرحيين امثال (هارولد بنتر) و (آن جيللبكو) ، وافلام كافلام هتشكوك .

٣ ـ بيراندللو

لقد فقد العديد من مسرحيات بيراندللو قوتها الاصلية ، اذ لم تعد ـ فكرة الحقيقة مختلفة حسب عين الناظر اليها ـ بالفكرة الجديدة . ان مسرحيته (الحقيقة كما تريدها) او (اذا اعتقدت هكذا) تهدم فكرة «الحقيقة البسيطة غير المتلاشية» ببعض الجهد وبمعونة المعلق ، وهناك شخصان من الناس كل منهما يوضح كيف ان الاخر تعذبه الاوهام حول هوية شخص ثالث ، ويظهر الشخص الثالث فيقول بان كلا منهما على حق . ان هذا التعقيد استمر حول النسخ المعدلة ـ والمنافسة

لبعضها البعض ـ للحقيقة تحول صرفة المسرح الايطالى التقليدى حول الهوية المغلوطة الى احجية فلسفية ، وعلى هذا فهى بصورة جوهرية ليست كمؤلفات (گولدونى) ، فالاحتجاج الحقيقى هو ضد السوقية المتطفلة القاسية والغموض القاسى لشائعات وتكهنات جمهور مدينة صغيرة ، مقدمة بألم ثلاثة رؤساء او مسؤولين فى محاولة انتزاع حقائق خلوتهم ، لكن تقرير هذه الوحشية او القسوة لا يتتبع ، بل وفى اغلب الاحيان يهمل بسبب المسرحية ٠

كان (جيارلى) قبله فى سنة ١٩١٦ قد بدأ تقديم منوعات مسرحية خفيفة فكهة عن السلوك العفوى ـ قانون الازواج الغيورين ـ بمسرحية (القناع والوجه) ، اذا استعرضنا مادة مسرحية يمكن ان نجدها لدى بيراندللو ، الذي يحب تغيير القواعد المقررة المألوفة ، لكن مثل هذا الاستهزاء يفقد قوته عندما يختفى موضوع الهزء نفسه ، ويفترض بيراندللو ان ما هو مألوف متواصل متأثرا بالاحترام البرجوازى ـ المتألق الباهر ٠ وتتحول الدراما فجاة فى مسرحية (لكل طريقته الخاصة) سنة ١٩٢٤ الى مسرحية داخل المسرحية ، والستارة وقد هبطت ترتفع فورا لنشاهد متفرجين يخرجون بسرعة لمناقشة آخر سطر من « الهراء الذى كتبه بيراندللو » وتتوسع صالة المرايا عندما يبدأ بعض (المشاهدين) فى اعادة تمثيل (المسرحية) التى تعبر عن حياتهم (الحقيقية) ، واخيرا يصرح مدير المسرح بان كل شىء يجب ان يتوقف ٠ تتحد فى مثل هذه المسرحيات عوامل الحيرة بعوامل الشفقة والرثاء وتقدم تناقضا وتعارضا مع الحياة ، كوسيلة لاظهار تضاد الوهم مع الحقيقة ٠ ان بعض مسرحيات بيراندللو محسنة ولكنها على الطريقة الايطالية التقليدية ، مثل مسرحيته (الليلة نرتجل) ، لكن شخصية المسرحيتين (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) و (هنرى الرابع) تعتمدان على المسرحية ـ داخل ـ المسرحية ، والانتقالات والتحولات الحائرة فى المستويات ، والشفقة القابضة للصدر لبطل حساس ومعاصر ٠ لقد لازمت الشخصيات الست فى بحثها عن مؤلف ـ بيراندللو على نحو مستمر مزعج ٠ ـ « ولدت حية ، فهى ترغب ان تعيش » ٠ لكنه لم يستطع ان يجد دلالة فلسفية لتبريرها ، حتى ادرك ان هذا الموقف بحد ذاته يعطى لها التبرير ٠

ان الادوار الثلاثة الرئيسية قد ظهرت فى الواقع فى مسرحيات مختلفة سابقة له ، ولكننا نجد هنا ان قصتهم المحيرة معروفة اكثر مما يجب بحيث انها تفقد الوضوح عندما تهبط الشخوص من الفضاء الى خشبة مسرح عام ، متوسلة فى اعادة خلقها ٠

« ان الانسان يولد فى الحياة فى اشكال كثيرة ، وفى هيئات متعددة ، كشجرة او حجر ، كماء ، او فراشة ، او امرأة ٠ وهكذا من الممكن ايضا ان يولد الشخص كشخصية فى مسرحية ٠٠ وهذا الذى يملك الحظ فى ان يولد كشخصية مسرحية يستطيع ان يضحك حتى عند الموت او يضحك على الموت ٠ انه لا يستطيع الموت ٠٠ اننا نريد ان نعيش المحلة فقط ٠٠ فيكم » ٠

ان بؤس الام الاخرس والعاطفة العنيفة الحادة للابنة وندم الاب ، كل ذلك يخفف من رتابة الميلودراما القديمة الطراز التى هى (قصتهم) ٠ والابن يرفض الاستمرار فى دوره ، وعندما يقتل الطفلان ، نتساءل فى اى عالم يحدث هذا ؟ وتصرخ شخصية الاب بمدير المسرح :

ـ تظاهر ؟ الحقيقة ، يا سيدى ، الحقيقة !

وفى مسرحية (هنرى الرابع) قد عاش البطل طويلا ضمن تنكر تاريخى كان بالنسبة له ولخياله غير المنظم هو الحقيقة ، انه يخرج منه لينتقم من سنواته الضائعة بجريمة قتل ، تعيده الى السلامة وسجن الزيف ٠ ان الحالم المأساوى هو سجين فى قناعه وغير متحرر ، ان بيراندللو قد عانى من الثقل غير المحتمل للمسرح الايطالى المحترف ، والمرجح انه كان اقوى تقليد من نوعه فى اوربا ٠ ومسرحيته الدرامية الاحتفالية تعطى تباهيا مبالغا فيه فى سرعة الخاطر الذكية ، والتى لا تتنكر للفقر العاطفى ٠ ان الدافع الوحيد الذى استعمل هو الغيرة الزوجية أو الخيانة الزوجية ٠ وفى بعض الاحيان يكون البطل هو الديوث ٠ ان الادعاء بان كونه يكتب هزلا او هزءا هو انما يؤكد هزال وهشاشة المسرحيات الاقل شأنا ، حيث ان فى داخل كل من تلك توجد اوبرا من تأليف (ليونكافللو) تتطلب الخروج او انها يجب ان تحذف ٠

ان الكاتب السجين يظهر بوضوح فى مسرحية (عندما تكون شخص ما) فى ١٩٣٣ حيث ان البطل فيها غير مسموح له ان يعبث او يتلاعب بخيال جمهوره الخاص ، وقد وجد ليتبرأ من الكتابات غير المميزة ٠

ان بيراندللو يحرز تدفقا يستنزف طاقته بين ما ورثه من تقنية فنية غامرة وبين احجياته الثقافية المحيرة المحدودة ٠

ان تعارضه مع ستردنبرغ يظهره من ناحية عقلا متسائلا غير مقيد ومن القوة بحيث انه لن يقبل اي شكل معتاد ، ومن ناحية اخرى يظهره متمردا مثقفا كان متنكرا وممتثلا للعرف ٠

لقد ترك بيراندللو بعد نهاية القرن اثره على اكثر اعمال د٠هـ٠ لورنس ، وكان بيراندللو يرغب على الغالب فى ان يتالق ويبهر الاخرين ، وقد فاته ان يعلن رفضه لحكم موسوليني ، رغم انـه كان جريئا اذ امر فى ان لا يشارك اى ممثل رسمي سواء من الكنيسة او الحكومة باى عمل فيما يخص وفاته وجنازته ٠

« لا زهور على الفراش ، ولا شموع موقدة ٠ عربة بسيطة ٠ عاريا ٠ ولا تدعوا احدا يرافقني ، لا من الاقرباء ولا من الاصدقاء ٠ العربة ، الحصان ، سائق ، ٠٠٠ ادفنوني ٠٠٠ »

ان بيراندللو ، بما احدثه من تاثير على المسرح – والمسرح – الفرنسي بالاخص – هو اكثر اهمية من انجازاته ٠ واذا استثنينا مسرحيتيه العظيمتين (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) و (هنري الرابع) فانه لن يمكن مقارنته بالتقليدي العظيم (لوركا) الذى كان ايضا تجريبيا ٠

٤ – الدراما في العشرينات والثلاثينات

لقد استخدمت الدراما كسلاح سياسي في روسيا في زمن الثورة الجهيضة عام ١٩٠٤ ، وقد اثر كل التعبيرين الثوريين في المانيا وبالاخص (كيسر) و (توللر) على كل الدراما في الثلاثينات ، كما وقد تاثر بالتعبيرية كل من (يوجين اونيل) و (الر رايس) في امريكا ، و (اوكيسي) في ايرلندة ، اما في انكترا فقد ارتفعت الدراما السياسية في الثلاثينات بسرعة الى الاحتجاج على سنة مونيخ ثم انقطعت بصورة مفاجئة ٠

اذا ابتدانا من مسرحية (مسرحية رجل) للكاتب اندرييف في ١٩٠٨ فصاعدا فاننا سنجد ان المسرحيات صارت تصور عالما تتحكم فيه قوى عمياء ، وتسكنه دمى متحركة ٠ ان (الرجل) يوجه دعواته اللامجدية وكذلك لعناته الى عديم الوجه (الشخص الرمادى) وينتهي بان يقذف بحديث جرئ فيه تحد الى الفراغ ٠ وفى المدن الشريرة التى خلقها (كيسر) و (توللر) فى مسرحياتهما نجد ان (الرجل) تداهمه آلات وشرور ميكانيكية ، كما انهما يصوران لنا الاخلاق وكأنها اما ان تكون بيضاء او سوداء ، ونجد كورسا شريرا متالفا من سماسرة ، وقادة عسكريين ، ورجالا مسلحين ينظر اليهم كـ (هم) them بينما (الرجل) ينظر اليه كـ (نحن) us ، وتستخدم هذه الدراما الماركسية تقنية فنية صادمة ، وترانيم متقطعة ، وباليه ومقدمات سينمائية ، واغاني وتابلوهات ، انها تسجل وتدعو الى الغاء عبودية الانسان ، وان كان فيها تخفيف فى شخصية العدو فى حين ان كل المعاناة والادراك يركز فى شخصية بروميثيوسية هى البطل – الضحية ٠ انها مقبولة فى محيط ثورى ، وهى تبقى كوثائق للازمنة التى ظهرت فيها ٠ انها كمسرحيات تقدم الاخلاق في العالم كقسمين لا ثالث لهما وهذا يجعلها متطرفة اكثر من اللازم ، كما ان الغرض الذى انشئت من اجله هو اضيق مما يجب ، انها مسرحيات اخلاقية لدين جديد ٠ ومن هذه المسرحيات جاءتنا الشخوص العديمة الملامح الخالية التى استعملها الشعراء السياسيون فى الثلاثينات فى انكلترا ، مثل شخصيات اودين (السيد والسيدة ٠ أ) فى (لهجة ف ٦) فى ١٩٣٦ وفى (على الحدود) فى ١٩٣٨، ولدى ستيفن سبندر فى (محاكمة قاضى) ١٩٣٨ ولدى ماكنيس فى (خارج الصورة) ١٩٣٧ ، وقد اقترض (اوكيسى) مشهدا من (توللر) فى فترة مبكرة من عام ١٩٢٨ فى مسرحية (الكاس الفضية) عندما يسمع الجندى المضطهد صلوات البنادق ٠

ان علامات او آثار (العنف الى اقصى حد) لم تجد لها مكانا ابدا فى انكلترا ، وقد ظهرت فى فرنسا فى شكل اكثر تقليدية ٠ اما فى المانيا فاننا نجد الكاتب المسرحى (برخت) قد اوجد نظريته فى الغربة لتتعارض بصورة طبيعية مع الاسلوب غير العملى السابق ٠ ان النكهة العاطفية جدا في مسرحية توللر (هنكلمان او الجماهير والرجال) قد لا يمكن استمرار تقبلها لمدة زمنية اطول ٠ وينطبق نفس الحكم على مسرحية (الشذوذ والقاعدة) وهى من اوائل اعمال برخت والتى قد كتبت فى الاصل لاطفال المدارس ، وقد استطاع فيها المؤلف ان يظهر الطيبة العاجزة للقرويين الفاشلين فى مواجهة القوة العديمة الرحمة للرأسماليين ، « يموت الرجل الضعيف ويبقى الانسان القوى » ليحاسب على جرائمه فى محكمة غير عادلة ٠ ونجد ان عزيمة (آزداك) والبطلة الفلاحة هى التى تنتصر فى مسرحيته (دائرة الطباشير القفقاسية) ٠ ان نوعية الادانة التى يقوم بها برخت تسمح له بالصلابة والشدة وكذلك بالتعميم والعزم ، كما وتتحد الشفقة بالسخرية والازدراء فى مسرحية (الام كوراج) ٠

ان الاستعمال الفرنسي للاسطورة قد دعم وقوى اتجاه الشدة والصلابة ٠ انه سمح لكتاب الدراما انيلوموا الآلهة دونما حاجة الىاقرار ضروري بوجودهم ، ومع ذلك من ناحية اخرى ، بواسطة تفريغ او انكماش حاد فى القصة البطولية استطاعوا ان يخلقوا ما يوهم بالتناقض المثير المحفز ٠ ان المثل الحديث قد تركب مع البطولية القديمة ، في

نهج شبيه بنهج شكسبير في (ترويلس وكرسيدا) حيث ان في مسرحية (نمر عند البوابة) تنفتح ابواب الحرب لنشاهد هيلين تغتصب ترويلس . كما ونشاهد اغستس في حب مع ايلكترا ، وكليمنسترا تقتل زوجها لانها تنفر وتشمئز من عادات مبتذلة معينة فيه ، في مسرحية (الكترا) ١٩٣٧ .

هاتان المسرحيتان لجيرودو وكذلك مسرحيتا كوكتو (اورفيا) ١٩٢٦ و (الالة الجهنمية) ١٩٣٤، وكذلك مسرحية Passiphal لمونترلان ١٩٢٦ ايضا اقتباسات متنوعة من المسرحيات اليونانية قد ثبتت الدراما الميثولوجية قبل الحرب العالمية الثانية . وعلى كل حال ، انها اعادت الحيوية بصورة اكثر قوة ـ لا لتساند القرار والتحديد بل لتتبرأ منه وتنكره .

ان غصة الحرمان (والشعور بانك لا تشعر) لدى اورستس البطولي ، اصبح ـ بصورة تبدو متناقضة ـ علامة النصر ، لانه حيث يوجد الالم توجد الحياة ، وحيث تكون حياة ، توجد قوة الاختيار الحر ، كما في مسرحية (الذباب) لسارتر :

اورستس ـ انت ملك الالهة يا جوبيتر ، وملك الصخور والنجوم ، وملك امواج البحر . لكنك لست ملك الرجال .

جو بيتر ـ انا اعطيتك الحرية لتخدمني .

اورستس ـ ربما فعلت ذلك ، لكن ارادتي الحرة قد انقلبت ضدك الان ، وكلانا لا يستطيع ان يفعل اى شئ فيما يخص ذلك .

ان في مسرحية الصراعات هذه « قد تعلم الكتاب اسلوبا من الياس » ، وكان العنف ضروريا لمسرحياتهم الدرامية المليئة بالاحتجاج ، ووجدوا ذلك في الاساطير القديمة . لقد ظهرت (الذباب) في ١٩٤٣ و (انتيجونا) لجان انوى في ١٩٤٤ . المسرحية الاخيرة تذهبانتيجونا لدفن اخيها ومعها مسحاة خشب صغيرة ، ان كل عجز المتمردة غير المسلحة يوجد في التفاصيل ، والعنصر المثير للشفقة يتفاءل . « انا لست هنا لافهم ، انا هنا لاقول لا » : انه قول يعنى الكثير بالنسبة للمتفرجين في المرة الاولى اكثر مما يمكن ان يعنيه في اية مرة اخرى ، لكن بخلاف الدراما التعبيرية الالمانية ، فهي ليست وثيقة مقاومة ، لان الاعداء لم يخففوا او يصغروا الى دمى متحركة .

لقد انقطعت مسرحيات الاساطير اليونانية بعد ١٩٤٥ ، وقد تبرأ منها (كامو) بوضوح وجلاء . وبدلا منها ، تموئت السوق الثقافية الجديدة بمتنوعات سخية ذات مشاهد تاريخية . لقد اتخذ (انوى) و (اودبرتى) من جان دارك موضوعا واستعمل سارتر مناظر المانية في مسرحية (الشيطان والرحمن) ١٩٥١ . ان المدينة التي اصابها الطاعون في (الذباب) تظهر ثانية في مسرحية (الحصار) لكامو ١٩٤٨ ، وقد استعملت بشكل واسع كرمز عام . ان المسرحيات من (المرتجلة) سنة ١٩٥٦ ومسرحية (السود) لجان جينيه في ١٩٥٩ ، قد مزجت التأثير القديم لبيراندللو مع قوى معاصرة اكثر عنفا . ويبدو ان ليس من المرجح ان اية اسطورة تستطيع في اللحظة الحاضرة ان تثبت نفسها بالامكانية العظيمة التي ثبتتها التعبيرية للكتاب الثوريين في العشرينات او تلك الاساطير الكلاسيكية المفترضة قبل ثلاثين سنة .. ان مسرحيات (الايقونات) تتطلبها الحاجة في اوقات الصراعات القطعية والمجربة بحدة ، لكنفي عالم اليوم اليوم المزعزع المتعب المنغص ، فان الحم و (اللعبة) للوهم المسرحي يفتحان طريقا اكثر فعالية .

٥ ـ المسرح الوجودي

لقد نتجت مسرحيات متناقضة في الظاهر ومتناقضة بالفعل ، من تاثير تقليد قد أومن به وقد تنكر له في وقت معا . انغربة الكاتب بالنسبة لمبادئه قد ظهرت بعزم وشدة حيث نجحت التأكيدات في المحتوى ، ولا نجاحا ضيقا . ان اللذع الحاد للوضع البشرى قد تقوى ، بينما ذرائعه قد انكمشت بحدة . هذا ما رأيناه فعلا في مسرحيات (درايدن).

ان المقولة الوجودية التي تعتبر الانسان قد ولد محكوما عليه بالحرية ، تعنى ان لا موضع اكثر ـ على وجه الحصر ـ من ساعة القهر او الهزيمة يستطيع فيه الانسان ان يؤكد هويته كفعل ارادي او كاختيار . ان الانسان هو الوحيد من مخلوقات الطبيعة الذي يستطيع ان يخترع هويته الخاصة مما لديه ـ حسب نهج ييتس ، « جسد القدر » . ان كل البشر يعرفون ان اعمالهم ممكن ان تكون عقيمة او تافهة ، كاكثرها فعلا ، ومع ذلك فارواح حساسة تستحوذ عليها قوى عدائية تطيل البقاء او تدعم نفسها بالصورة العظيمة للماضي البطولي ، الى مدى محدود . وطالما ان الصور تعيد تغذيم ضمان عقائدى ينتمي الى الماضي فهي تنتج تناقضا ظاهريا لتركيب الماضي على الحاضر . ان مسرحيات (الايقونات) الحقيقية تقيم في حاضر ابدى ، وهكذا فالزمن لا يدخل في الاحتفالات ، او يدخل فقط لكي يقهر ويقضي عليه . ان الاندفاع الشديد الذي يربط الماضي البطولي بالحاضر هو جدير بالازدراء في مسرحيات مثل مسرحيات سارتر او في مسرحية ييتس (موت كچلين) ، وهو يعزل

فعل الاختيار للبطل ، الذي يخدم في ان يربط هذين العنصرين المتعذر حملهما معا . وكما قال سارتر ، ان (الايقونات) هي هروب من الفهم السيكولوجي للحوادث :

« ان المسرح في فترة ما بين الحربين ، وربما كما يعتقدونه حتى اليوم في الولايات المتحدة الامريكية ، هو مسرح شخوص .. وما هو كوني بالنسبة لطريقتنا في التفكير ليس الطبيعة ، لكن المواقف التي يجد الانسان نفسه فيها ، انها – هي – لا المجموع النهائي للسمات السايكولوجية ، بل انها الحدود التي تطوق الانسان من كل جانب .. انه مواجه بضرورة ان يعمل وان يموت ، وبكونه ملقى في حياة جاهزة وليست من صنعه ، والتي هي مع ذلك مشروعه الخاص ، والتي لا يستطيع ان يجد فيها فرصة ثانية ؛ حيث ان عليه ان يلعب أوراقه ويقبل بالمجازفة ؛ ومهما يكن الثمن . ذلك هو السبب في اننا نشعر بالرغبة الملحة لان نضع على المسرح مواقف معينة تلقي ضوءا على الاركان الاساسية للوضع البشري ، ولكي تجعل المتفرج يشارك في الاختيار الحر الذي يقوم به الانسان في هذه المواقف .. وبالنسبة لنا ، ان علم النفس هو اكثر العلوم تجريدا لانه يدرس رغباتنا دون ان يغوص فيما يحيط بنا حقا من بشر » .

وتبعا لذلك او بعد ذلك من الارجح ان يكون (كورنيل) بدلا من (راسين) نموذجا لهؤلاء الكتاب المهتمين بالصراعات طالما هو « يقدم الارادة في صميم الرغبة » . ان الاسطورة اليونانية كانت بالنسبة لكتاب الدراما الفرنسية شكلا موروثا يعطيهم بعض المقياس للاستمرارية ضمن التقليد المحلي . انها بسماحها لاختلاط الغرور بالشدة تستطيع مرة ثانية ان تقارن – كما ستقترحه علينا الاشارة الى كورنيل – بشيء من نفس المزيج في مسرح درايدن فيما بعد الحرب .

لكي نتقبل مقولة الانسان « المحروم من الحقائق العامة » وهو معذب بطموح كلي ، يجب ان نزعم بان كل العقائد الثابتة والكساء الذي منها يجب ان تهجر او تهمل ومع ذلك فان الانسان محكوم عليه بالا يكون اقل من انسان – حيوان عاقل (مفكر) . ان الم الهذر بين ما يستطيع الانسان ان يفكر به ويتخيله، وبين ما سمحت له الظروف ان يكون ، ينبع من حالة الغربة التي لا وطن لها . انه مغترب عن الطبيعة ، « طبيعة حمقاء معتوهة ، بلا قلب » ، ما دامت (جريمة كوننا ولدنا ، تسود كل نصيبنا او قسمتنا) .

ورغم وجود بعض الاختلافات بين سارتر وكامو والآخرين من الوجوديين فانهم يتفقون في ان : ولادتنا هي جريمة ولذلك فنحن غرباء عن الحالة اللاواعية للطبيعة ، ومع ذلك نموت بصورة ابادة جماعية ، رافضين كل الارشادات والمواعظ التي تقدمها لنا المناهج المسيحية او الماركسية – التعبيرية .

ان مسرحية (التونا) تعيد تقديم المزيد من العذابات القاسية في هذا الاعتبار في البطل (فرانز) الذي بعد ان يساعد رجلا في ان يهرب من مخيم التعذيب ، يرسل الى الجبهة الشرقية كطريقة مشرفة ، للانتحار ، ويبقى عائشا في عذاب ذكرياته حول كيفية تعذيبه للحزبيين الروس ، انه يصمد في الوجود فقط بتصوره المانيا ما زالت جائعة ومحطمة ولذلك هو يبرد درء الهزيمة باي ثمن . والحياة في « الجهة الثانية من اليأس » لا تتطلب حضور العذابات كما في مسرحية الحرب « رجال بدون ظلال » ، فان ارادة عائلته المتعجرفة المتغطرسة تعيد فرانز الى معركة القوة ، حيث تكون مسؤولية الافعال الاجرامية يجب قبولها من قبل الجمهور ، ومع ذلك فلا يحكم على النفس الا من قبل النفس ذاتها فقط ، والمشاهدون هنا ممكن ان يعكسوا انفسهم ويشعروا بان الاختيار هو اختيارهم هم ، في قوته وانجرافه ، ان البطل القوي او الكورس الضعيف هما مساويان لنفسيهما .

وعلى هذا ، ولو ان القدر مرسوم ، فان مسؤولية الاختيار لا يمكن تكرانها وهذا يستلزم علاقة كاملة ومباشرة للبطل مع الشخوص الاخرى . ان لحظة الاختيار تخلق رجلا من صنعه .

ان مبدأ اللامعقول كما قرره كامو ، يفترض انفصالا كليا بين حوادث الطبيعة العشوائية المعتمدة على الصدفة (رقصة القنابل الذرية ، والجماعات المحظوظة في المجتمع) وبين العالم الداخلي للانسان وبالرغم من الضغط الساحق للاشياء السطحية والخارجية على المخلوقات العاطفية الرقيقة والذي من الممكن ان ينتج مواقف هلع الى اقصى حد وتناقض، فرغم ذلك على الانسان ان يحاول بواسطة العقل او المنطق السليم ان يكيف نفسه مع ظروف الاشياء وتوقعتها . ان الهذر بين العشوائي وبين المنطقي وكذلك بين اللامسؤول والمسؤول ، وبين الضرورة والحرية ، هو حكم الاختيار المأساوي . ونجد في (كاليجولا) ان البطل الذي يعي فجاة هذا الهذر يقرر ان يقترف كل العشوائي غير العقلي ، الشنيع (وضمن الاطر المسموح بها) او انه يتصرف كيفما اتفق ودونما عقل سليم ، كاعلان عن موقعه من الجماعة البشرية . انه يصبح مأساويا على طراز شخصية (يهودي مالطة) في مسرحية مارلو .

وتناقش (العادلون) نفس حدود الارعاب

المسموح بها ضمن الجماعة البشرية ، فالبطل هنا يشجب اغراء الهروب الرخيص والاستشارات ، ولا يتبقى من الامكانية المأمولة للاتحاد في الحب غير التماثل في الموت « في ليلة مظلمة ٠٠ بنفس الحبل) ان ضغط المحيط قد يقود الانسان الى فعل عليه ان يتحمل نتائجه (او يدفع ثمنه) بصفته انسانا واعيا مسؤولا ٠ ان هذا ليس بعيدا ـ عما قد يبدو لاول وهلة ـ عن نهج (كلوديل) اللاذع المتناقض ظاهريا ، فالاخير اكثر ثباتا واكثر تنفيذا من المناقشات المشابهة له حول حدود الجريمة المسموح بها من اجل الغاية في مسرحية سارتر (الجريمة العاطفية) وهي مسرحية قد دخل فيها علم النفس ـ دون قصد من سارتر ٠

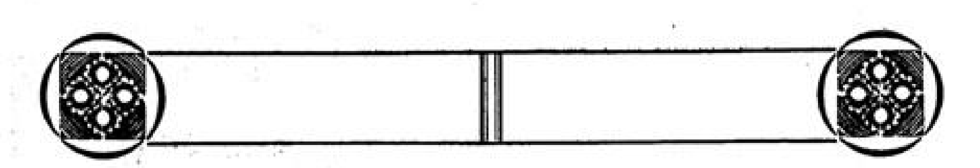
لقد قدم (كامو) نهجه في اللامعقول في سنوات مبكرة من ١٩٤٢ في وقت كتابته لبحثه (اسطورة سيزيف) ، ونهجه هذا كان متضاربا متناقضا ٠ فهو لكي يحدد العلاقة بين الانسان وبين عالمه (اللامعقول) بحاسته الرياضية ـ الموسيقية ، فان كامو قد اكد بان كل السبل السهلة للهروب والصراع ، كالانتحار مثلا ، يجب ان تشجب وتنبذ٠ وفي (الرهان الرائع المعذب المغيظ للامعقول) على الانسان ان يصوت لصالح الحياة او ينتخب الحياة ٠ ان هذا الموقف قد اسماه كامو بالتمرد ، و (الانسان المتمرد) هو الذى يكون قد اكتشف وحدة الوجود ٠

ويقول كامو في اسطورة سيزيف : « الجسم ، والحنو والشفقة ، والعالم المخلوق ، والحركة او الفعل ، والنبل الانساني : كل ذلك سوف يتعين مكانه في هذا العالم المجنون٠ ان الانسان سيجد مرة ثانية نبيذ اللامعقول وخبز اللامبالاة اللذين يؤكدان عظمته » ٠

ان الاصرار على القيم سيؤدى اخيرا الى ان الامر هو مسألة اختيار ، وكما قال كامو : « لقد اخترت العدالة ٠٠ لكى احافظ على ايمانى بالارض » ٠ ان سيزيف ، بطل اللامعقول ، مأساوى لانه ادرك مأزقه ٠

اين كان يمكن ان تكون عذاباته في الحقيقة ، لو كان الامل في النجاح يدعمه في كل خطوة ؟ ٠٠ ان اسلوبه ـ بعد نظره ـ الذى يعين عذابه هو في الوقت نفسه يتوج انتصاره ٠ ليس هناك قدر لايمكن ان نعلو عليه بالسخرية والازدراء ٠ »

ان هذا الكون الذى اصبح بدون سيد من الان فصاعدا ، يبدو له لا هو بالعقيم المجدب ولا هو باللامجدى ٠ ان كل ذرة من تلك الصخرة ، او اى جماد او معدن يقطع او يقشر من ذلك الجبل المليء بالليل هو بحد ذاته يشكل عالما ٠ ان الكفاح نفسه نحو الاعالي هو كاف ليملأ قلب الانسان ٠ ينبغى علينا اذن ان نتصور سيزيف سعيدا ٠ ان مثله كمثل شخصية دانتي ، (برونيتو) على الرمل المحرق ،انه يبدو كانه شخص قد ربح ، مع انه قد خسر ٠ ليس هناك قدرا اعلى ولا مصيرا اسمى من المصير البشرى ٠ وسيزيف هو بطل قد تحول فعله الخارجي ـ ذى اللاجدوى الكاملة ـ الى تمرد داخل ٠



حوار مع :

هارولد بنتر

ترجمة وتقديم : محمد درويش

ولد هارولد بنتر فى العاشر من تشرين الاول عام ١٩٣٠ فى اسرة فقيرة تقطن حي الايست اند فى مدينة لندن • فقد كان والده خياطا يدعى هيمان بنتر Hyman Pinter ، اما والدته فهي فرانسيز مان بنتر Frances Mann Pinter

كما اشرف الاثنان على تربيته وتعليمه الا انه ترك المدرسة فى الساعة السادسة عشرة من عمره ولم يكمل تعليمه فيها بل التحق بالاكاديمية الملكية للفن الدرامى (Royal Academy of Dramatic Art) فى مدينة لندن • وقد برزت مواهبه الاولى كممثل قدير حيث امضى عدة سنوات يطوف البلاد برفقة جماعة شكسبيرية وهو يؤدى ادوارا مختلفة متخذا له اسما مسرحيا هو ديفيد بارن David Baron ثم اخذ بعد ذلك يكتب مسرحياته التى جلبت له شهرة عالمية واصبح واحدا من اعلام المسرح الاوروبى المعاصر •

فقد كتب مسرحية (الغرفة) فى اربعة ايام وهو لم يزل فى السابعة والعشرين من عمره بعد• ثم أعقب ذلك بمسرحية (حفلة عيد الميلاد) وثالثة بعنوان (صداع خفيف A Slight Ache) وقد اذيعت هذه الاخيرة فى البرنامج الثالث لهيئة الاذاعة البريطانية فى ٢٩ تموز ١٩٥٩ • اما مسرحية (الخادم الاخرس) فقد كتبها عام ١٩٥٧ وقدمت لاول مرة على مسارح المانيا • ثم قدمت بعد ذلك فى ٢١ كانون الثانى عام ١٩٦٠ على مسارح لندن • وكان لهذه المسرحية دوى عظيم في الاوساط المسرحية حيث اعتبرها النقاد واحدة من احسن المسرحيات الطليعية التى كانت قد بدأت تنتشر فى الاوساط اللندنية آنذاك • كما ان هؤلاء النقاد اجمعوا على ان بنتر سيتفوق على غيره في مضمار المسرح الطليعى المعاصر •



وبعد ذلك قدمت له مسرحيات عديدة منها (الاقزام) و (العاشق) و (مدرسة مسائية) و (صمت) وغيرهم ·

وعلى الرغم من ان بنتر قد اعتبر واحدا من الكتاب الوجوديين الذين يعبرون في كتاباتهم عن عبث الحياة والجهد الانساني الذى لا طائل من ورائه . فانه تجدر الاشارة الى ان هذه الكتابات مركزة بصورة أساسية على الذات الانسانية والانسان الفرد · وانه لمن الخطأ الكبير اعتباره منفصلا ومبتعدا عن المشاكل الحقيقية والاساسية للحياة اليومية · بل ان ما يؤكده بنتر هو انه يصور في مسرحياته العلاقات الانسانية القائمة بين الافراد ومدى ما يحيق بهذه العلاقات من فشل والم مريرين ·

ولقد اشار (مارتن اسلن) الى ان قدرة بنتر خلاقة وموهوبة في تحويل الاحداث السطحية للحياة اليومية عند الطبقة الفقيرة المعدمة في المجتمع الى صورة شعرية غنية وعميقة تعكس وجه المأساة فى العالم باسره ·

نص الحوار بين لورنس · م · بنسكى وهارولد بنتر[1] :

بنسكي : متى بدأت بكتابة المسرحيات ولماذا ؟

بنتر : ان مسرحيتى الاولى (الغرفة) كتبتها وانا فى السابعة والعشرين من عمرى · ان صديقا لي يدعي هنري وولف Henry Woolf كان طالبا فى قسم الدراما فى جامعة بريستول في الوقت الذى كان هذا القسم هو القسم الوحيد فى البلدة · ولقد كانت لديه فرصة لاخراج مسرحية ، وبما انه اقدم اصدقائى فقد كان على علم بكتاباتى كما انه كان على علم بان لدى فكرة تصلح لان تكون مسرحية · ولهذا فقد اخبرنى بانه يريد الحصول على هذه المسرحية (المزمع كتابتها) خلال اسبوع· وقد اخبرته بان ذلك مضحك وانه ربما سيحصل عليها خلال ستة اشهر · ثم انجزتها فى اربعة ايام !

بنسكى : هل كانت الكتابة سهلة دائما بالنسبة لك ؟

بنتر : حسنا ! لقد كنت اكتب لسنوات عديدة مئات القصائد والمقطوعات النثرية القصيرة وقمت بنشر قسم منها فى بعض المجلات القصيرة · كما كتبت رواية الا انها ليست جيدة بحيث استطيع نشرها · وفى الواقع فهى لم تنشر ابدا · بعد ذلك كتبت مسرحية (الغرفة) التى لم اشاهدها تمثل لبضعة اسابيع · ولقد بدأت عندها بمباشرة العمل في كتابة مسرحية (حفلة عيد الميلاد) ·

بنسكي : ما الذى قادك الى فعل ذلك بهذه السرعة ؟

بنتر : انه التقدم فى كتابة المسرحية ، والذى بدأ عندى ، جعلنى استمر · ثم انني ذهبت لمشاهدة (الغرفة) والتى كانت بحق تجربة مثيرة · وطالما انني لم اكتب مسرحية من قبل لذا فلم اشاهد اى من مسرحياتى تمثل اولا · ولم يكن لدى جمهور يجلس هناك · الجمهور الوحيد الذى كان يشاهد ما اكتبه هو نفر قليل من الاصدقاء وزوجتى ·

بنسكي : ما هو تاثير احتكاكك بالجمهور ؟

بنتر : لقد تشجعت كثيرا لاستجابة جمهور الجامعة آنذاك · وباشرت كتابة مسرحية (حفلة عيد الميلاد) · وعلى الرغم من مشاهدتى للمسرحية في الليالى الاولى من العرض فانه لم يطرأ تحسن من نوع ما · انها تجربة مرهقة تحطم الاعصاب · كما انها ليست مسألة تتعلق باستمرار المسرحية بشكل جيد او ردىء · كما انها ليست رد فعل الجمهور ، بل انه رد الفعل الذى اصابنى · فانا غالبا ضد الجمهور وعدوه · كما انني لا اهتم كثيرا برؤية الاجساد محتشدة سوية هناك · حيث ان كل واحد يعرف ان الجمهور يختلف كثيرا وانه لمن الخطأ الكبير ان يهتم المرء لذلك · بل ان الشيء الوحيد والجدير بالاهتمام حقا هو فيما اذا كان التمثيل قد عبر عما اراد الكاتب المسرحى ان يقوله فى المسرحية أم لا ·

بنسكى : هل تعتقد بانه لولا تشجيع صديقك فى بريستول لكنت قد فشلت فى كتابة المسرحيات ؟

بنتر . نعم · اعتقد باننى كنت ساكتب (الغرفة) · ولقد انجزتها بوقت اسرع بفضل الظروف المواتية · كما ان فكرة (حفلة عيد الميلاد) كانت فى ذهنى تماما منذ فترة طويلة · فقد واتتنى الفكرة عندما كنت في احدى جولاتي وفى اليوم التالى سلمنى صديق لي رسالة كنت قد بعثت بها اليه فى احدى سنوات الخمسينات ، كانت الرسالة تقول : (انا فى

---

(1) الحوار التال هو جزء من الحوار الذي اجراه لورنس م· بنسكي Lawrance M. Bensky في لندن عام ١٩٦٦ مع هارولد بنتر ونشره بنصه الكامل في عدد كانون الثاني ١٩٦٧ من مجلة ذي باريس ريفيو The Paris Review وقد قام المحرر وولتر ويجر Walter Wager باقتباس هذا الجزء – الذي اقدم ترجمته للقراء – ونشره في كتابه The Playwrights Speak في عام ١٩٦٩ ·

ماوى قذر وغير صحى · وهنا امرأة برقبة غليظة منتفخة ذات ثديين متدليين فوق بطنها، ورب بيت داعر ، قطط ، كلاب ·· قذارة ·· فضلات شاى ·· اره ! حديث ·· ثور ··) ان هذا كان عن (حفلة عيد الميلاد) وكنت انا فى هذا النزل الحقير · وهذه الامرأة هى ميج Mag فى المسرحية · كما كان هناك رفيق يجلس فى ايست بورن Eastbourne على الساحل · كل ذلك بقى فى ذهنى تماما وبعده بسنوات ثلاث كتبت المسرحية ·

بنسكي : لِمَ لَمْ يكن هناك شخص يمثلك في المسرحية :

بنتر : لم يكن لدى شئ اقوله عن نفسي مباشرة · لم اكن اعرف من اين ابدأ · خاصة واننى انظر الى نفسى فى المرآة واقول : من ذلك الجحيم ؟

بنسكي : افلا تعتقد بان تقديم بطل يمثلك على خشبة المسرح سيساعدك في اكتشاف ذلك الجحيم ؟

بنتر : لا !

بنسكي : هل مسرحياتك مستوحاة من مواقف صادفتك ؟ (الحارس) على سبيل المثال ؟

بنتر : لقد صادفت قسما ، قسما قليلا من الافاقين – انت تعلم فى المجرى الاعتيادى للاحداث فقط – واننى لا اعتقد بان هناك واحدا خاصا فقط ··· لم اعرفه بصورة جيدة · كان يتكلم معظم الوقت عندما أراه · ولقد ذهبت اليه فى بعض الاحيان ·· وبعد سنة من ذلك انبثقت الفكرة ·

بنسكي : هل حدث وان مثلت فى (الغرفة) ؟

بنتر : لا – لا · ان التمثيل هو نشاط منفصل جملة وتفصيلا · فعلى الرغم من انني كتبت (الغرفة) و (حفلة عيد الميلاد) و (الخادم الاخرس) فقد كنت امثل طيلة الوقت فى فرقة مسرحية ، عاملا فى شتى المجالات ، ومتجولا ومرتحلا صوب بورنماوث Bournemouth وتوركى Torquay وبرمنكهام Birmingham · لقد انهيت كتابة (حفلة عيد الميلاد) عندما كنت فى احدى جولاتى أمثل واحدة من قطع الفارس Farce – اننى لا اتذكر ماذا كان عنوانها ·

بنسكي : هل تشعر على نحو ما ، وانت كممثل ، بالطريقة التي يجب ان تمثل بها الادوار في مسرحياتك ؟

بنتر : غالبا ما يتكون عندى هذا الشعور حول الطريقة التى يجب ان تمثل بها الادوار الا انه ثبت لى العكس تماما !

بنسكي : هل تجد نفسك فى كل دور عندما تكتب ؟ وهل يساعدك التمثيل ككاتب مسرحى ؟

بنتر : اننى اقرأ جميع الادوار بصوت مرتفع عندما اكتب ، الا اننى لا أجد نفسى فى كل دور – اننى لا استطيع لعب جميع أو معظم الادوار · كما ان تمثيلى لا يحد من كتابتى بسبب هذه القيود · فعلى سبيل المثال ، ارغب فى كتابة مسرحية – وغالبا ما فكرت فى هذا – تدور كلية عن النساء !

بنسكي : تظهر زوجتك فيفيان ميرجنت غالبا فى مسرحياتك ، فهل تكتب ادواره لها ؟

بنتر : لا · اننى لم اكتب اى دور لاى ممثل · والشئ نفسه ينطبق على زوجتى · اننى فقط اعتقد بانها ممثلة ممتازة ، كما انها ممثلة يمكن التعامل معها ، وانا اريدها فى مسرحياتى ·

بنسكي : لقد كان التمثيل مهنتك عندما باشرت بكتابة مسرحياتك ؟

بنتر : اوه · نعم · لقد كان ذلك معظم ما فعلته · اننى لم اذهب الى الجامعة · فقد تركت المدرسة بعد ان ضقت بها ذرعا · ان الشئ الوحيد الذى اعجبنى فى المدرسة هو اللغة الانكليزية والادب · الا اننى لم اكن على معرفة باللغة اللاتينية لذا فلم استطع الذهاب الى الجامعة فكان ان ذهبت الى بعض مدارس الدراما ، ولكن لم ادرس بجدية فقد كنت غارقا فى الحب مرة مع هذه ومرة مع تلك !

بنسكي : ككاتب مسرحي هل افادتك هذه المدارس بشىء ؟

بنتر : ولا واحدة ابدا ··

بنسكي : هل ذهبت لمشاهدة العديد من المسرحيات فى صباك ؟

بنتر : لا · جدا قليل · ان الشخص الوحيد الذى احببت حقا مشاهدته هو دونالد وولفت Donald Wolfit فى فرقة شكسبيرية فى تلك الفترة · لقد اعجبت به الى درجة كبيرة ، وكان دوره الملك لير احسن ما شاهدت من ادوار تقدم لهذه الشخصية · ثم قرأت بعد ذلك ولسنوات عديدة فى الادب المعاصر ومعظمهم فى الرواية ·

بنسكي : لا كتاب مسرحيين – بريشت ·· بيراندللو ··

بنتر : كلا بالتأكيد · لقد قرأت لهمنغواى ودوستويفسكى وجويس وهنرى ميلر فى سن مبكرة بالاضافة الى كافكا · لقد قرأت

روايات بيكيت ايضا . الا انني لم اسمع بايونسكو حتى وقت كتابتي اول المسرحيات .

بنسكي : هل تعتقد بان لهؤلاء الكتاب تاثير عليك ؟

بنتر : لقد تاثرت شخصيا بكل واحد ممن قرأت – ولقد قرأت معظم الوقت – ولكن لم يؤثر اي من هؤلاء على كتابتي بوجه خاص . لقد بقى بيكيت عالقا في ذهني معظم الوقت وكذلك كافكا . انني اعتقد بان بيكيت هو احسن كاتب نثر حي .

بنسكي : هل تعتقد بان الموسيقى قد اثرت في كتاباتك ؟

بنتر : انني لا اعرف كيف تؤثر الموسيقى في الكتابة . الا انه كان مهما بالنسبة لي ، كل من الجاز والموسيقى الكلاسيكية . انني اشعر دائما بجرس موسيقى في كتابتي والذى هو شيء مختلف تماما عن التاثر بها . ان بولز Boulzz وبرن Webern من المؤلفين الموسيقيين الذين استمع اليهم كثيرا في الوقت الحاضر .

بنسكي : هل تشعر بالضيق للتقييدات المحددة بها الكتابة للمسرح ؟

بنتر : لا . ان ذلك مختلف . الكتابة للمسرح هي اصعب انواع الكتابة بالنسبة لي . كما انها اكثرها تعاملا بالحقيقة . وانت تشعر بنفسك مقيد كلية . لقد انجزت بعض الكتابات للافلام السينمائية ، ولكنني لم اجدها من السهولة بحيث ارضى عن فكرة رئيسية تصلح لفلم ما . ان (حفلة شاى) التي كتبتها للتلفزيون هي فلم بطبيعة الحال ولقد كتبتها كذلك . ان التلفزيون والافلام اسهل من المسرح . اذا تعبت من مشهد فما عليك الا حذفه واستبداله بآخر . انني ابالغ بطبيعة الحال . ولكن ما هو الاختلاف على المسرح هو انك موجود هناك ، مرتبط هناك . الابطال مرتبطون فوق خشبة المسرح ، وعليك ان تعيش معهم وتتفاعل معهم . انني لست كاتبا مبتدعا بالمعنى الذى يستخدم الاستنباطات والوسائل التكنية التي يستخدمها كتاب آخرون – انظر بريشت مثلا ! انني لا استطيع استخدام خشبة المسرح بالطريقة التي يقوم هو بها . انني فقط لا امتلك ذلك النوع من الخيال ، لذا فانني اجد نفسي مرتبطا وملتصقا بهؤلاء الابطال الذين هم اما واقفين او جالسين ، والذين يتحركون اما داخلا او خارجا فوق خشبة المسرح . وذلك كل ما يستطيعون عمله .

بنسكي : او يتكلمون .

بنتر : اويصمتون !

بنسكي : بعد مسرحية (الغرفة) اى تاثير كان للمسرحيات التي قدمتها بعد ذلك على كتاباتك ؟

بنتر : ان (حفلة عيد الميلاد) قد عرضت في الليرك هامرسمث Lyric Hammersmith في مدينة لندن . ولقد عرضت اولا ولفترة قليلة في الاوكسفورد وكامبردج وكانت ناجحة جدا . الا ان النقاد اجهزوا عليها تماما حين تقديمها في لندن ، ولم اعرف السبب . لقد عرضت لاسبوع وكان الايراد ٢٦٠ جنيها من ضمنها ١٤٠ جنيه لليلة الاولى . اما حفلة الخميس النهارية فكان ايرادها جنيهان و ٩ شلنات . لقد كان هناك ستة اشخاص فقط . كنت جيدا في الكتابة للمسرح التجارى ، وكانت تلك صدمة لي . الا انني واصلت الكتابة وكانت اذاعة (B.B.C.) سخية جدا معي . حيث قمت بكتابة مسرحية (صداع خفيف) بتفويض من هيئة الاذاعة نفسها . اما في عام ١٩٦٠ فقد عرضت مسرحية (الخادم الاخرس) وبعدها مسرحية (الحارس) . ان التجربة السيئة والوحيدة حقا هي مع (حفلة عيد الميلاد) . لقد كنت مضطربا للغاية ولا اعرف اشياء كثيرة ابتداءا من تصميم الديكور حتى التكلم مع المخرج نفسه !

بنسكي : كيف كان وقع ذلك في نفسك ، وكيف يختلف ذلك عن النقد المضاد الموجه الى تمثيلكوالذي كان لك تجربة سابقة معه ؟

بنتر : لقد كانت صدمة قاسية ولقد انكفأت على وجهي لثمان واربعين ساعة . ولقد كانت زوجتي بطبيعة الحال هي التي قالت لي : (ان لك علاقات سيئة في الماضي) . ان شعورها العام ومساعدتها العملية قد ساعدني في التغلب على تلك المحنة . ولم اشعر بمثل ذلك بعدئذ ابدا .

بنسكي : لقد قمت باخراج العديد من مسرحياتك فهل ستستمر في ذلك ؟

بنتر : لا . لقد بدأت افكر بان تلك غلطة . انني اعمل بصورة افضل عندما اكتب . انتقل من شيء الى آخر لارى ما الذى سيحدث بعد ذلك . ان المرء ليحاول ابدا الحصول على ذلك الشيء .. الحقيقة . ولكن قلما حصلت عليها . اعتقد بانني اكون اكثر فائدة خصوصا عندما يكون اندماج المؤلف اكثر في المسرحية . حيث انني قد اميل الى تقييد الممثلين لانه مهما كنت

موضوعيا حول النص ومهما اكدت بان هـذا هو ما اعنيه واريده ، فانني اعتقد بان هناك قيودا على الممثلين هي ثقيلة جدا ولا تحتمل·

بنسكي : اى من مسرحياتك اخرجت اولا ؟

بنتر : لقد اشتركت فى اخراج مسرحية (الحشد) مع بيتر هـول Peter Hall ثم اخـرجت (العاشق) وكذلك مسرحية (الاقزام) · ولم تصمد مسرحية (العاشق) كثيرا حيث كانت تلك رغبتي ولقد أسف عليها كل فرد – ما عداى – · اما (الاقزام) التى كانت أشد من سابقتها عنفا وضراوة فكان يبدو ان ٩٩٪ من الجمهور لديه الاعتقاد بانها مضيعة للوقت · ولقد كرهها ذلك الجمهور ·

بنسكي : ان اكثر مسرحياتك تبدو مكثفـة ، اى بالمعنى الذى يوجد فيها حوار اكثر من الفعل ، فهل يعنى ذلك تجربة معينة لك ؟

بنتر : لا · الحقيقة ان فكرة مسرحية (الاقزام) انبثقت من فكرة الرواية التى لم اطبعها ، والتى كنت قد كتبتها منذ فترة طويلة · لقد اقتبست الشيء الكثير من هذه الرواية لا سيما الحالة العقلية للابطال ·

بنسكي : اذن فمن غير المحتمل ان تتكرر ظـروف تاليف مثل هذه المسرحية ؟

بنتر : لا · واحب ان اضيف الى انه حتى لو كان كذلك ، كما قلت ، مكثف بصورة اشد ، فان له فائدة كبيرة ومتعة عظيمة لي ، من وجهة نظرى · ان الهذيان العام والحالة العقلية ، وردود الفعل ، والعلاقات في المسرحية – على الرغم من انها اقل تكفيفا – فهى تبـدو لي واضحة جدا · حيث انني اعرف الطريقة التى ينظر بها كل ممثل الى زميله ، وما الـذى يقصده كل واحد بالنظر الى الاخر · انهـا مسرحية تدور حول الخيانة ·· وانعـدام الثقة ·· قد تبدو مرتبكة فعلا ولا يمكن ان تنجح ، الا انها كانت عظيمة لي حتى اكتبها·

بنسكي : هل تضع الخطوط العريضة للمسرحيات قبل المباشرة بكتابتها فعلا ؟

بنتر : لا ··· ابدا ! انني لا اعـرف اى نوع من الشخصيات ستأخذ المسرحية ، الى ان يكونوا قد صاروا ما هم عليه فعلا ! · اذ حالما أجد الخيط فانني ابدأ بتتبعهم · ذلك هو عملي ··· تتبع الخيط ·

بنسكي : هل تعتقد بان مسرحياتك ستقدم بعـد خمسين عاما من الآن ، وهل الشمولية خاصيـة تتوق الى ادراكها وبلوغها ؟

بنتر · ليس لدى اية فكرة عما اذا كانت مسرحياتي ستقدم بعد خمسين عاما من الان بل ولا حتى للحظة ·· انني مسرور عندما يكون ما اكتبه معقولا فى امريكا الجنوبية ويوغوسلافيا ·· انهـا لمتعة عظيمة ، ولكنني حتما لسـت اتوق الى الشمولية ، فلقد اصابني ما يكفي لان اتوق لكتابة مسرحية دامية فقط !



الجنس الثالث مشروع حياة جديدة

موفق هاشم الشديدي

الجـ

منذ

مسرحية الجنس الثالث(١) مرحلةجديدة فيمسرح يوسف ادريس بعد مسرحياته السابقة ، ملك القطن ١٩٥٤، جمهورية فرحات ١٩٥٥ ، اللحظة الحرجة ١٩٥٨ ، الفرافير ١٩٦٤ ، المهزلة الارضية ١٩٦٦ ، المخططين ١٩٦٩ •

لقد عالجت مسرحيات يوسف ادريس السابقة مسرحا معينا ومحددا غير شامل والمسرحية منقولة عن قصة قصيرة له بعنوان «هي» لكنها تختلف اختلافا جذريا عن القصة •

... م الشديدي

تتخطى مسرحية ادريس عالما جديدا انسانيا ضمن مرحلة محددة واسعة ـ الزمن الحاضر ـ وهذه المرحلة ، مرحلة صراع انسانى حول مسالة « ما » يكون العلم فيها اساسا كبيرا وحجرا ثابتا صلدا تثبت فوقه كل دعائم المعرفة الانسانية منذ لحظة الخلق حتى يومنا هذا ، الصراع بين الاسطورة الجديرة بالخلق مرة اخرى وفق رغباتنا كي نواجه حقيقة واحدة هي «العلم» الذى ننفذ منه نحو الانسانية ، ولخلق حقيقة راسخة ، ولاتكفي مرحلة الخلق بل تحويل الحقيقة الى واقع معاش ، والتطور لايمكن ان يكون جهد امة واحده او خيال كاتب معين يجتاز به الفكر ليصبح حقيقة جديدة • فما الذى طرحته المسرحية ؟ ماهي الا بعاد الحقيقية لميلاد الكائن الجديد «الجنس الثالث» ؟

لقد عرفنا يوسف ادريس قاصا وعرفناه كاتبا مسرحيا ولج المسرح بعد تالقه في المضمار الاول ومسرحية الجنس الثالث سابع مسرحية له •

تدور المسرحية واحداثها حول رجل عالم «آدم» فتعرفنا المسرحية في «برولوج»(٢) على ما يحيط برجل العلم : اجهزة علمية ، حيوانات للتجارب مختلفة ، فتاة مساعدة من نوع «البويش» • والبرولوج هنا ليس تقديما كما نعرف عن البرولوج كاصطلاح بل هو مشهد معين مقتطع من المسرحية يعرفنا بالدكتور « آدم » وبالعلاقة بين ادم وبين الفتاة المساعدة «ناره» ، وفي هذا المشهد نشاهد تجربة يلازمها الفشل ومع هذه التجربة (صوت انثوى جدا لا تكاد تعثر له على قرار) «ص ٧» • والصوت يردد بين آونة واخرى ان لدى آدم ميعادا في «العتبة» والظاهر انه يسمع الصوت لوحده فتتعجب «ناره» من سلوك آدم عندما يغادر الغرفة • وينتهى البرولوج •

البرولوج هنا يشبه المقدمة القصيرة فيالسينما والتى تسبق التعريف بابطال الفيلم وهذا فعلا ما اراد ان يذكرنا به في نهاية هذا المشهد بالستار المؤقت الذى يفصل بينه وبين الفصل الاول والشيء الاخر ان على موسيقى الافتتاح تبدا عناوين المسرحية بالظهور معروضة بالفانوس السحرى وكانه اراد للمسرحية ان تكون فلما سينمائيا ، وهنا نتساءل هل أدى البرولوج دوره كوحدة فاعلة في مسرحية متكاملة ؟ او اراد ان يضيف شيئا جديدا يدع القراء يكتشفوا كنه ما قدمه في فانتازيا الجنس الثالث ؟

اعتقد لا ، فلو وضعناه كمشهد في الفصل الاول لايؤثر قط على سير المسرحية ، ولو قلنا ان حدثا سابقا « البرولوج » ان يعرفنا به لادى دوره بصورة طبيعية ولاقترب على الاقل من عمل الكورس في المسرح • اما الذى اراده فعلا فهو ان يذكرنا لدى آدم معيارا فقط ومكان الميعاد في العتبة • ونشاهد ان الصوت يتكرر دائما حتى يصبح حقيقة كنداء خارجي او كدعوة او امر يتلقاه وينفذه والشيء الاخر ان هذا النداء يتفق مع رغبة نفسية عميقة تتضح فيما بعد داخل المسرحية وهنا ياتى دور «آدم» الجدي فبعد ان فشل في تجربة وانتظر يواجه الان محنة جديدة «الانتظار» الانتظار الجديد الذى لايحقق غرضا جيدا فيلتقي مع مسرحية «في انتظار جودو» حيث الانتظار المزعوم والمنتظر هناك موجود لكنه غير كائن ساعة الانتظار وآدم ذاته لايعرف ـ هنا ـ مع من يكون موعده • في «جودو»

ب معنى ،

فالحصر والعبث مخيم على جو المسرحية بشكل خانق باتجاه آدم ، فهل هو سجين الانتظار ·

يطول الانتظار هذا حتى يأتي رجل وبعد كلام يظهر ان لديه ميعادا معرجل في العتبه ويحصل التناقض فالرجل موظف في مصلحة السجون مهنته منفذ احكام لاعدام · لقاء حصل بين خالق مبدع وقاتل مهنته دون جرم وفي هذا الجو تحدث عملية الاعتراف دون قوة ما تملي عليه هذا الفعل كالاعتراف الذى قدمه «سارتر» في مسرحيته «الجلسة سرية» · وبعد ذلك يتعرض الى مشكلة الحرية التى لديه « التحرك لانجاز عمل ما » « كمد ساق او الجري ··· الخ» ·

يقود الرجل آدم الى مكان اخر ويطلب منه النزول بينما يحاول آدم التمرد ويذعن في اخر الامر ويبقى في الصحراء واصفا نفسه بـ «عباد الشمس» حتى يظهر من ناحية «اليسار» باب وهذا الباب يؤدي الى عالم متنوع ، عالم اشجار لها ايماءات جنسية وافكار عجيبة ولديها حسن انثوى ناضج وبين تلك الاصوات تذكر الاضواء على «هي» لاتعرف عنها شيئا حتى الان فكلهم ينصحون باللجوء اليها ·

ان هذا العالم الذى ولجه « آدم » غريب جدا فهو عالم انساني يحاول امتلاك رجولة آدم وتبتعد المسرحية في اعطاء الدلالات الرمزية وتكون مرة واحدة اشارات عابرة ومفاهيم متنوعة عن الحياة عن الانسان الحالى ، الانسان الزائل والانسانية واعتباراتها وتستمر هذه العملية في فصول متعددة من المسرحية فتحس بقيمة الانسان وسط هذه الفوضى المتحركة والحس الطاغي كلهم يتجهون بانظارهم نحو«هي» فمن «هي هي» التى لم تظهر لحد الان هل هي صوت المعرفة أم صرخة الانسانية الحادة لبلوغ الكمال · لكن الرغبة هنا رغبة خاصة محدودة لا تملك قدرا خاصا بذاتها فالتجارب المتكررة والفشل اخذ يظهر لنا مدى قلق بل تزايد قلق آدم امام الصوت المعلب بين الرغبة التى تحدها

ات الضعة والانانية ·

ِ الفصل الثاني وكان المؤلف أمن واستقر مع ـتعمية في طرح افكاره دون ضابط على لسان والحيوانات فمثلت الاشجار الجنس الثاني ب والخروف الجنس الاول وفي هذا الفصل يتحدد مفهوم المسرحية الجنس الثالث ـ الجديد وهذا الكائن ليس هو بالذات ـ المقصود به في عنوان المسرحية انه مخلوق لا تشبه قط وجودنا فنحن مولودون وهو مخلوق فيعود الى الاسطوره من جديد ويقترب تفسيره من التفسير العربي الموجود في قصة حي بن يقظان »:

(سقط شعاع من نور نجمة الفجر على زهرة فل في لحظة كان يغني فيها الكروان ، حصل بين الثلاثة استلطاف وتواؤم وراحوا متجانسين على طول فانخلقت أنا ص ٥٢ · فالكائن فرغ من تزاوج ثلاث كائنات واحتمال التجانس لاحدله والكائنات هذه زمانية مكانية جمادية حيوانية مستقبلية ضوئيه موسيقية)ص ٥٣ ·

فالكائن في هذه المرة مزيج من معارف وعلوم انسانية حصيلة وعي انساني شامل بعيد عن الموت والقتل مثلا ·

ان اللقاء بين الكائن وآدم ينتهي في المنظر الاول من الفصل الثاني لكنه يتجدد على صورة اخرى على لسان العالم (بكسر اللام) والحوار بين آدم و «العالم» هو تكتله للحوار بين الكائن وآدم او فصل شخصية واحدة وتجزئتها وهذا «العالم» من بلدة اخرى له وجهات نظر في حياتنا هذه والعلاقات الانسانية تتحدد بالرؤيا في منظارين مختلفين متباعدين · ومن اجل ان يحدد آدم وعيه الانساني يغرس المطواة في ظهر ساعده كما فعل « بوريس » احدابطال رواية سارتر (دروب الحرية) فمن اجل البرهنة على الوجود خرق الوجود وفي هذا الكون الجديد الكون الراقي مجتمع الحيوانات الذكية ،المدينة التى كان اساسها مأساة حقيقية مأساة قتيلة وقاتلة والمدينة الفاضلة هنا ، مدينة وعالم ما بعد الموت لكن من هو القاتل الحقيقي لدى «العالم» ، انه «قابيل ، اذن الجنس من سلالة قاتل لا غير وهنا يجب ان تخضع الاسطورة لمنطق العقل ليتضح فيما بعد ان قابيل القاتل ليس فردا او انما هو نوع ·

في الفصل الثالث من المسرحية · يعود الدكتور آدم منطويا في معمله وبعد رحلته العجيبة لاستكمال تجاربه ، انه الان قلق تماما ، خائر القوى ، عازف بعض الوقت عن عمله · تقوده ناره من جديد بكامل حيويتها وتظهر ان «هي» التي

تعرف عليها في العالم الاخر هي مريدة علم اسمها «هيلدا» يفشل معها آدم بالرغم من حبهاله ، لكنه يرفض هذا النوع غير الصادر من الاعماق حتى يتحقق الجنس الذي يريده من التواؤم • وبعدتجربة فاشلة في اختبار علمي راح ضحيته ارنب رفضت ان تقدمه قتيلا جديدا واتهمت (ناره) آدم بان ابحاثه كلها خدمت عملية القتل دون نتيجة ، فتنتحر بعدذلك لكنه يعود ويعمل لينجز في ظرف قصير ما عجز عنه في سنوات ، انقذها ولا يفهم كيف انقذها ، وبعد ذلك يتوصل الى خلق الجنس الجديد •

لقد عرض لنا يوسف ادريس في مسرحيته الجنس الثالث مسائل مهمة لم يلجها المسرح العربي سابقا ، مسالة الكون القائم على الحب فجاءت باهتة هزيلة لا تحمل سمة فكرية واضحة وتستند على اساس علمي واصبحت آراؤه عبارة عن افكار متنوعة لا ضابط لها مبثوثة في كل فصل من فصول المسرحية •

طرقت المسرحية افكارا انسانية سبق وان عرفها المسرح العالمي فتأثر بها فنشاهد اثار مسرح «سارتر» في الاختيار والحرية • اما حالة الحصار ذاتها فهي عينها حالة الحصار عند «كامو» وفكره التمرد ذاتها في « كاليجولا » • فما هو التمرد الذي رغب الكاتب فيه ان التمرد لديه ينتهي بالخضوع بعكس التمرد الكاموي الذى يبدأ — على حد قول كامو — بالخضوع ، ان عملية الخضوع تبدأ عند كامو بالانفجار ضد المتمرد عليه سواء اكان قدرا او وضعا بشريا خاصا ، فالخضوع اذن لايكون داخل عملية التمرد فهو خارجها لكنه محركها دافعا اياها الى ابعد الحدود هذا ما يوضحه كامو ، والذى نعرفه ان التمرد يجب ان يعود بالضرورة الى ثورة عارمة بعد ان تجتمع ارادة المتمردين ، فالتمرد عند ادريس اذن تمرد نفسي ليس له اي صفة اخرى ، انه الخضوع دون حافز •

ان الفكر الثاقب في المسرحية يتالق في الفصل الثاني :

تعالي نعيش لحظة الوحدة العظمى ، وحدة الانسان والنبات والحيوان والشعور واللاشعور والجماد والزمان والمكان ، لحظة بداية كل شيء ، نهاية كل شيء الوجود الواحد) ص ٣٩ •

ان الحس المرهف الشاعرى يتالق لكنه سرعان ما يخبو ويذوب تماما حتى يبلغ الصفر والضعة في الفصل الاخير فلا تحقق المسرحية فيه ما اراد لها المؤلف تماما • (فالكائنات زمانية مكانية جمادية حيوانية مستقبلية ماضية ضوئية موسيقية ليها يرضه ريحة الظل) ص ٥٣ •

كائنات كاريكتورية تملك وعيا طموحا مغرقا بالتفاؤل الكاذب •

لقد وضحت المسرحية العالم الجديد ، عالم الحب الخيالي ، وكشفت عن عالمنا (الحيواني) ، (الاكثر اجراما) العالم الذى لايقوم على التواؤم والحب • فاخذ يبحث عن عالم ارقى ، فوجده في عالم بعد الموت اذن ، اين الصراع الانسانى الذى يحمل الطابع الاخر ؟ اين الصراع الذى يحرك الحياة ويفجر متناقضاتها في صراع دائم مستمر ، يستعمل فيه القوى كل قوته للسيطره والاستحواذ ، اين القوى المعزولة التي تحارب من اجل قضية ما ، هل كل ذلك غير موجود في عالمنا ؟ ، فعالم الحب المثالي الذي طرحه ادريس عالم كاذب لايتضح فيه معالم انسانية صادرة عن وعي وهذا الاغراق في التفاؤل لايقودنا الى نتيجة وعالمنا اذن عالم قتلة فقط يملكون زمام الامر •

ان عالم الجنس الثالث عالم قائم على خلق جيل آخر بعيد عن عالمنا الحاضر فالتجارب الفاشلة دليل على قلقنا ولحظة واحدة من الاخلاص امام الكون الحاضر ، امام التماعات الحب الشاملة تنهض العالم من كبوته من جديد ، وتلتقي فيها ابعاد المسرحية برمتها • الفشل يقود الى النجاح مرة واحدة في تجربة لاتقرر مصير العالم بل تقرر مصير ناره •• ناره التى هي «هي» ويجوز ان تكون «هيلدا» ومن الجائز ايضا وبعد هذا الاكتشاف ان تكون «ناره» رغم شخصيتها ، المسرحية بكاملها •

ان تيه ابطال المسرحية هو الذى قاد يوسف ادريس الى ادماج الشخصيات في شخصية واحدة• كما ان «آدم» العالم شخصية هزيلة مضحكة لايملك اية مبادرة بعكس ما توقعناه في المقدمة والتجزيء بالضروره لايخدم اطلاقا جو المسرحية العام •

ان مسرحية الجنس الثالث عالم بحث عما هو جديد في الانسانية لاكتشاف لحظات اعمق من الحب والادراك والخلق المبدع لم تحققه المسرحية اطلاقا •

---

(١) الجنس الثالث مسرحية ل : يوسف ادريس • الناشر عالم الكتب سنة ١٩٧١ •

(٢) البرولوج Prologue : خطبة او قصيدة يلقيها احد الممثلين قبيل عرض المسرحية او مقدمة لرواية او قصيدة يتالف من كلمتين (قبل كلمه) ويعتقد ان اول من ابتكره يوربيدس وظل مستمرا حتى القرن الثامن عشر ولم يعد بعد مالوفا فاختفى من المسرح بعد ذلك في القرن التاسع عشر•

• العراق

الارض.. والانسان في مسرحية صوت النخل

بقلم : حسين العلاق

في النقد المسرحي الذي يمارسه البعض عندنا ممن لم يؤهلوا لهذه المهمة الصعبة تتواجد ظاهرة مدانة تكاد تكون دائمة الحضور لقد تمثلت هذه الظاهرة وما زالت ، بالحكم على النص الادبـي للتمثيلية ، ومن ثم على الكاتب ، من خلال عملية الاخراج المسرحي وحدها ٠

ان اعتماد هولاء الناقدين ما يعرض على خشبة المسرح مادة لنقد النص ، وتجاهل النص نفسه والذي طبع بموافقة المؤلف وعلمه وهو الشيء الوحيد الذي يجب ان يحاسب عليه ، والجهل بمبدأ حجب رقابة المؤلف على تنفيذ النص ، واستقلال المخرج فنيا ، ومايمكن ان تقود اليه هذه الاستقلالية من تغيير في النص ، والاضافة اليه ، وحذف منه ، وفقا لما يتطلبه احساس المخرج بالنص ، ووعيه له ، وموقفه منه والذي يتحدد بموجبه فهمه الذي يتشكل منه وبه تفسيره الخاص له ، ومن ثم تجسيد هذا التفسير اداء وحركة ٠

ان اعتماد هؤلاء النقاد هذه النظرة الاحادية وتجاهلهم وجهلهم لامور معينة هو الذي كان وراء تكريس هذه الظاهرة الرديئة في أفق النقد المسرحي عندنا وهو الذي اسهم في تكوين منطلقاتهم النقدية الخاطئة التي ما كانت لتقودهم الا الى ممارسات نقدية رديئة ، وفهم نظري خاطيء ٠

ولما كانت مسرحية (صوت النخل) للكاتبين طه سالم وشاكر السماوي ، واحدة من ضحايا هذه الممارسات النقدية الرديئة ، رأيت ان اعرض للنص والاخراج ليمكنني الاشارة بموضوعية الى مكانة هذه المسرحية الجديدة في مكتبة المسرح العراقي ، ويتضح حجم التجني الذي لقيته نتيجة الفهم القاصر الذي تكشفت عنه عملية الاخراج من جهة والنهج النقدي الخاطيء الذي عولجت به هذه المسرحية من جهة ثانية

ان مسرحية (صوت النخل) وهي على طريق رؤية مشكلة الارض والانسان عندنا رؤية ملتزمة جديدة مسرحية لها مكانتها الخاصة ولااريد ان اقول كاملة في خصوصيتها هذه ٠ فان من الطبيعي ان تتعرض اعمال مثلها لكل الام المخاض العسير الذي لا يمكن بحال ومهما كانت الامه قاسية ان تذهب بروعة وزهو هذه الخصوصية ٠

قد ابدوا مغاليا وقد ابدو منحازا ولكن نظرة واحدة الى واقع المسرحية الواقعية الملتزمة عندنا يذهب بالاحساس بمثل هذه المغالاة ، وذلك الانحياز ٠

ليس هنا من ينكر ان محاولة الاقتراب من الواقع والتعرف عليه ، ورصده بغية تفسيره ، ومن ثم العمل من اجل تغييره ، كان وما يزال مصدر معاناة كبيرة للكاتب المسرحي العراقي كما ان مجرد التفكير في معالجة مسالة الارض وانسانها بخاصة ، كان ومايزال يوقعه في حرج اقسى ، ومعاناة اشد بسبب من حساسية هذا الموضوع اجتماعيا وسياسيا ٠

ثم ان غياب النص المسرحي الهادف الملتزم ، ذي الرؤية الواقعية الجديدة ، والمتكامل فنيا وموضوعيا ، والذي يكشف عن واقع الجدب الذي يعانيه المسرح العراقي ، يخفف الى حد بعيد من مغالاتنا وانحيازنا ان كان ثمة ظن بوجود هذه المغالاة وهذا الانحياز ٠

وحين نقرر هذا مسبقا فاننا بهدف اضاءة الخلفية التي كانت عليه المرحلة الزمنية التي سبقت مسرحية « صوت النخل » ليتسنى لنا تبرير خصوصية هذا النص في مجال النص المسرحي الواقعي الهادف الملتصق بالارض والانسان عندنا هنا في العراق ٠

ليس من اللازم في بحثي هذا من اجل تبرير حكمي السابق ، القيام بعملية احصائية لكل من تعرضوا لموضوع الارض والانسان من كتاب المسرح ، بل يؤدي غرض هذا البحث الاشارة الى اكثر هذه النصوص كمالا في رؤيتها الواقعية الفنية

لم يتعرض لمسالة « الارض والانسان من كتاب المسرح عندنا بوعي – ولا اريد ان نقرر كمال هذا الوعي – سوى الكاتبين عادل كاظم في «مسرحية الكاع»، ونور الدين فارس في مسرحيتيه «اشجار الطاعون » و « العطش والقضية » واخيرا طه سالم وشاكر السماوي في مسرحية « صوت النخل » ٠

واذا كانت الفترة الزمنية التي تنتمي اليهامسرحية «الكاع»و «اشجار الطاعون» و «العطش والقضية» ، اعني الفترة التي كانت تسبق ثورة الرابع عشر من تموز، وترهص بها ، فانها تختلف عن تلك المسرحيات في رؤيتها الواقعية ، وهي رؤية جديدة كما سنرى ٠

ان عادل كاظم في مسرحيته «الكاع» «لم يوفق الى فهم علمي في تناول قضية الارض ، ولم ينته الى فرز دقيق لقوى الصراع في الريف ، وانما راح يتخبط في ذلك فيقدم لنا السركال على انه القوة المهيمنة في الريف ٠٠٠ فيخرج بذلك الشيخ بعيدا عن حومة الصراع ، بل ويبرىء ساحته مما قد يلحق بالفلاحين من مظالم» [١] ٠ وان العنصر الرئيس في الصراع على البقاء في الارض عبر حبيبة البطل «لم يفض الى نهايته المحتومة ، وانما صار الى مفهوم مسيحي في الفداء والثورة[٢] وان العنصر الايجابي في هذا الصراع يتمثل في تحول البطل من

الهروب الى التعلق بالارض .

اذن فما يجري على «كاع»عادل كاظم لايعدو كونه تمردا فرديا حاول المؤلف جهده ان يربط فيه وبه بين حب البطل والارض ، وهو بهذا لم يحاول ان يصور الا جانبا ضيقا مما يجري على الارض وما كان يتحمله انسانها ، انها صورة عاطفية رومانتيه لتشبث الفلاح ، وليس وعيا لما كان عليه وعي الفلاح من اجل تغيير علاقات الانتاج الاقطاعية السائدة يومذاك .

واذا كانت الرؤية الواقعية في «كاع» عادل كاظم تتمثل بمثل هذا الضيق من الوعي ، فان نور الدين فارس في مسرحيته «اشجار الطاعون» و «العطش والقضية» لاتتسع رؤيته الواقعية لمشكلة الارض الا بقدر ، ان مسرحيتيه تناول لمسالة الارض في محافظة ديالى القائمة على اساس من العلاقات الانتاجية المنبثقة من مبدأ الملكية الصغيرة ، حيث يدور الصراع بين مالك صغير واخر كبير نسبيا ، تدعمه السلطة ويتمتع بنفوذ مالي يحقق له نفوذا اجتماعيا زائفا يعتاش عليه الى حين ، ولم يعالج المسالة في اطار علاقاتها الانتاجية الاقطاعية التي تسود من ارجاء اخرى من هذه المحافظة ، والامر كما نرى ليس كل المسالة .

اقول اذا كانت رؤية الارض وانسانها المنسحق عند الكاتبين عادل كاظم ونور الدين فارس بمثل هذا الفهم ، وان الصراعات التي عالجوها كانت تتمثل في تمردات فلاح او مالك صغير بوجه اقطاعي او مالك اقوى مع محاولات قسرية لمنع هذا المحتوى شمولية اكثر ، فان المسالة تبقى قاصرة ، وان التمرد لايخلو ان يكون تمردا فرديا ، فالارض وانسانها المنسحق التواق الى تغيير العلاقات الانتاجية الاقطاعية السائدة انذاك لامكان لهما في العمل الدرامي لكل منهما . الارض هادئة ساكنة وكذلك انسانها المنسحق ، انه تجاوز – لسبب ما – لما كان يجري في الريف العراقي من وعي حرك الفلاحين المنسحقين اكثر من مرة وبشكل كفاحي رائع في جنوب العراق وشماله («انتفاضات فلاحي ال ازيرج في العمارة ، وانتفاضة فلاحي دەزتي احدى العشائر الكردية في الشمال) و (انتفاضة فلاحي غماس والشامية في ١٩٥٤) .

ولهذا السبب بالذات ، ولغيره ، تاتي مسرحية «صوت النخل» لتكون خطوة عفوية ، او طفحا انفعاليا غير واع ، لقد تمثلت جراتها الهادفة الواعية برؤيتها واستيعابها لحقيقة ما كان يسري الى الارض وانسانها من وعي طبقي ثوري بفعل تواجد العمل الوطني عليها لاكثر من فئة ، منذ الاربعينيات ، والذي كان يسعى من اجل ان تتحرك الارض ، ويتحرك انسانها بوعي ضمن حركة المجتمع الصاعدة بغية تغيير كل العلاقات اللاانسانية التي كانت تشد المجتمع العراقي باكمله الى وراء من اجل ابقاء التبعية والتخلف والاذلال .

واذا كان المؤلفان قد اتخذا من ريف الجنوب وانسانه – وهو خير نموذج للعلاقات الاقطاعية في عراق ما قبل تموز – مادة ومكانا لهذه المسرحية ، فان هذا يعني بالضرورة انهما ينطلقان من وعي باهمية المسرح التربوية بما يجب ان يثيره «من انفعالات طبقية ثورية»(٣) ومن منطلق رفض كافة الصيغ المسرحية التي «اكتفت» بتصوير المآسي العائلية والصدمات الفردية»(٤) لان على المسرح اليوم « ان يبرز الدوافع الاجتماعية لهذه المآسي وتلك الصدمات واضفاء اكبر قدر ممكن من الوضوح على الفكرة والكلمة والحركة»(٥) وان لابد من اضفاء وضوح ايديولوجي على المسرح «يمحو لدى المتفرج احتمال الشك او التناقض في التفسير عند النقد» (٦)

ولكن هل يعني هذا اني احجب عن الكاتبين الفاضلين هذا الفهم ؟ ان هذا لم يكن ليخطر على بالي البتة وانا اكتب هذا لان «الذين لايفهمون هذه الضرورة (لما يجب ان يكون عليه المسرح) اما غرباء جدا ، واما اعداء للجماهير نتيجة لرد فعل طبقي ، واما غير متبصرين بالامر وقادرين على فهم الاهمية الحاسمة للجماهير في التاريخ المعاصر»(٧) وحاشا ان يكون عادل كاظم ونور الدين فارس احد هؤلاء الثلاثة . ولكن لماذا لم يحاولا ذلك في اعمالها الدرامية ، فجوابه منوط بهما وليس لنا ان نفكر بالجواب عنه لانه يدخل ضمن الخصوصيات التي لانريد التورط فيها بحال .

اذن فان ما يميز مسرحية «صوت النخل» هو رؤياها الواقعية الجديدة ومضمونها الاكثر ثورية .

ان المؤلف لم يفرض على القرية مشكلة من خارجها ، وهو لايجعل من هذه القرية ضحية لتصور فكري مجرد او اداة للتبشير بفكرة من الافكار لغرض هذا التبشير وحده ، ولكنه يحاول مخلصا ان يرى القرية في واقعها ، ويستشف اعماقها وهو بالتالي ليس بالطارىء الغريب او المتفرج المحايد ، ولكنه منتم الى القرية وانسانها ، وجزء منها ، يدور معها وفيها .

ولانه يرى الارض من خلال حركتها الذاتية «فهو لايخلق من رجالها ابطالا اسطوريين يقومون بالمعجزات ، ولايرى فيهم ايضا مجرد عينات للفحص ، مرضى جسميا ونفسيا ، نماذج للفقر والجهل والمرض ، ولكنه يراهم كما هم يحبهم لانه لايستطيع ان ينفصل عنهم ، ولكن حبه لايدفعه الى تلوين هذا الحب بالوان «قوس قزح» فهو يحاول التعامل معهم كما هو بعيوبهم وحسناتهم »(٨).

لقد دخل مؤلف «صوت النخل» عالم الارض بصورة اعمق واكثر اخلاصا من كل المحاولات السابقة .

لقد استطاع المؤلف ان يحقق لمسرحيته الحركة في الزمن ، وقد حقق ذلك بمهارة ، بحيث اصبحت الحركة ليست مجرد حركة ظاهرية ولكنها اصبحت حركة ديناميكية قوية ومسيطرة تتسلل ببراعة الى كل جزئياتها وتسيطر عليها وتحكمها ، وهو في كل ذلك لم يجرب النفاذ اليها عن طريق التلبس بلبوس الواعظ الاخلاقي او المبشر السياسي فقط .

ان طبيعة التكنيك الذى لجا اليه المؤلف في رصد عالمه ، والكشف عن عملية التغير والتحول الذى طرأ على اناسى هذه القرية يتكشف لنا من خلال

تنامي العمل الكفاحي السري المنظم ، وان ذلك اقتضاه جهدا كبيرا سواء في رصده لتطور العمل ، او في الكشف عن تغير هؤلاء الناس نفسيا وموقفا من خلال الاحداث وتناميها على الارض ، لوحة بعد اخرى .

والمؤلف ان يرصد هذا في مجتمع ارضه ، فانه يرصد بخاصة ما قد يحدث من تحول جيد او ردىء في قوى الثورة، لقد كشف لنا عن برم وضجر البرجوازي الصغير في العمل الثورى وما يقوده هذا الى اعمال مبتسرة قد تؤدي الى اجهاض الثروة وتبديد قواها (زيدان المعلم)

واذا كانت «اللغةهي الوسيط الرئيس لعملية التخاطب»(٩) في المسرحية فان مؤلف صوت النخل يعاني في البحث عن اللفظة النقية الدالة المعبرة ، وفي جعل التركيب اللغوي في مسرحيته اكثر انسجاما مع شخوصه واكثر ايحاء وواقعية لانه يهدف الى وضوح الفكرة والموقف الذى لايقود الى التشكك او سوء الفهم عند النقد .

واذا كان هذا قد توافر بشكل واضح في مسرحية «صوت النخل» فانه لم يكن ليتوافر في مسرحية « الكاع » ومسرحيتي «العطش والقضية» و «اشجار الطاعون»

لقد كانت المسحة الرومانسية ، والتأمل المثقف ،والصور الفنية الحضرية السمة الواضحة – في حوار نور الدين فارس والى قدر ما في حوار عادل كاظم.

ان التكنيك واللغة ، وقبلهما المضمون الهادف الجرىء ، هي التي تمثل السمات الخاصة التي تميزت بها مسرحية «صوت النخل » في نصها الادبي ، وهي التي تمنحها المكانة الخاصة ايضا في النص المسرحي العراقي .

اما من حيث البناء الدرامي فاننا لانكابر فنقول ان نص «صوت النخل» كان نصا دراميا متكاملا ، ان المقطوعات الشعرية التى كانت تتصدر كل لوحة ما كانت لتغني عنصر الوعي الذي يهدف اليه الراوي البرشتي بحال حتى في حالة تحولها الى رقصات تشكيلية والشاب الغريب صاحب المكتبة كان من الممكن ان يكون بديلا عنه ابناء احد الفلاحين الذين يدرسون في المدينة ، وطول الحوار في بعض الاحيان كان مما يشتت الحدث ولايركزه ،ومحاولة المزج بين الاسلوب الرمزي والواقعي في اللوحة لم يكن مجديا .

كل هذه هنات تنتقص من كمال النص ولكنها لا تغض بحالة من قيمتها التي اشرنا اليها انفا

هذا ما يمكن ان يقال عن النص، ومن هنا كان يجب ان يكون المنطلق لتقويمه ونقده ،ولكن الذى حدث ان المسرحية تعرضت لتشويه بعض الناقدين الطارئين من جهة ، والى اعراض بعض المثقفين عنها او التشكيك بقيمها مأخوذين بما كان يدور بين الكواليس الفنية من همس له اكثر من سبب ، وبما رافق الاخراج من عملية تشويه متعمدة .

ان ما رافق النص من انتهاكات سواء من قبل المخرج او من قبل بعض الممثلين والذي كان اسهاما في عملية التشويه هذه ، تضع امامنا قضية خطيرة تتهدد المسرح ان لم تعالج بحكمة.

ان اخراج اي نص مسرحي بنجاح يقتضي قناعة المخرج به والتقائه معه « حسا ووعيا وموقفا »(١٠) وتوفر الجراة التى تتخطى به حدود المسلك الوظيفي الى الموقف الفنان الذى يرقى به الى صعيد ذلك النص .

ان الايمان بهذا متولد من ان «المخرج فنان مستقل ، يستخدم فنانين اخرين، وينظم فيما بين اشكال فنونهم في كل متكامل بل هو جماع فن المسرح »(١١) ينتج منه استيعاب واع للنص ومحاولة تجسيده اداء وحركة ، واغنائه بابعاد ورؤية جديدة ، وتجاوز سقطات المؤلف في التناول والبناء .

وان الايمان هذا – ايضا – هومنطلقنا في الحديث عن العلاقة بين المخرج وما اصاب مسرحية : « صوت النخل » من تشويه .

لقد كان المخرج غريبا عن النص فلم يتمكن ان يرقى لاستيعاب الرؤية الجريئة له ، ناسيا بانه تصوير لعهد سابق مدان ، وان النظر « الى الماضى لنعرفه ونذكره امرذو اهمية كبيرة لقوة لم تع بعد ذاتها بالقدر الكافى ، قوة لم تعرف او نسيت طبق العدس المر في الماضى »(١٢) .

ولكونه غريبا عن النص موقفا وحسا ووعيا كانت المحاولات المتتالية لافراغه من محتواه الثورى فى اكثر من لوحة من اللوحات الثمان التى تتالف منها المسرحية . ان اكثر المحاولات خرقا وتجاوزا لارادة المؤلف هو عدم ربطه لفعل قتل الشيخ من قبل « نبعه » مع فعل الثورة ودخول « حمد »والثوار الى قصر الشيخ عند احتلاله في الختام. لقد حذفه المخرج بالرغم من اصرار المؤلف على ضرورة ابقائه كتأييد لفعل الثورة ، وكذروة كفاحية تكامل الممارسات السابقة والتخطيطات التى اقرها الثور ونفذوها فى اللوحة الخامسة والسادسة فصاعدا . وقل مثل هذا عن الدرس التقليدى الساذج ، وتجاوز مناقشة خطة الثورة .

ان الاخلاص للفن يقتضى من المخرج والممثلين على السواء تجاوز كل ما يعرقل تطور العمل الفنى ، والتنكر لذواتهم ، واخضاعها لارادة الفن التي لا ارادة فوقها . ان الاخلاص للفن يقتضى هذا اذا أراد الفنانون ان يسهموا حقا فى أغناء الحركة الفنية وأثرائها ، لان كل ما يضر بالعمل ، فى الخلق المسرحى ، جريمة ، كما يقول ستانسلافسكى(١٣) .

---

(١) محمد مبارك/الكاع : مدى استقامة المنظور وطريقة التناول/وعي العمال العدد ٤٥ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) المسرح لاوديت اصلان – جـ١ – ص١١٢ مادة (مكسيم غوركي) .

(٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧) المصدر نفسه .

(٨) الروائي والارض – الدكتور عبدالمحسن طه بدور .

(٩) المسرحية من ابسن الى اليوت : ريموند وليمز – ص٣٧ .

(١٠) محمد مبارك – المصدر نفسه .

(١١) المسرحية من ابسن الى اليوت : ريموند وليمز – ص ٤٩–٥٠

(١٢) المسرح لاوديت اصلان – جـ١ – ص ١١٢ مادة (مكسيم غوركي) .

(١٣) المسرح لاوديت اصلان – جـ٢ – ص ٥١٨ مادة (ستانسلافسكي) .

● سويسرا

ذكرى ميلاد ماكس فرش الستيني

بقلم : فيرنر هيلفك



في مقهى المثقفين في مدينة زوريخ ومنذ ستين عاما حين يلج الزائر بابها .. يجد في صدر المكان حزمة من الجرائد المعدة .. لقراءة روادها واليوم حينما يبحث هذا الزائر عن جريدة ليدفن وجهه فيها ، لايجد واحدة في المكان المخصص لها .

بينما يجلس احدهم محاطا بكل تلك الجرائد وغارقا في مطالعتها .. وحينما يسأل البعض فيما اذا كان بالامكان استعارة احداها ... عند ذاك تشرأب نحوه نظرة حادة عبر نظارة سميكة ، يفهم منها الرفض وحينما يحاول هذا الزائر ان يستنجد بالنادل ، مستفسرا عن سبب سيطرة هذا الرجل الاشيب واستحواذه على كل الجرائد رغم انها معدة للجميع ... ياتيه جواب النادل .. انه الكاتب والشخصية المرموقة ماكس فرش .. لذا ينسحب هذا الزائر مرددا كلمة .. هكذا !

ولد الكاتب المشهور ماكس فرش في ١٥ـ٥ـ١٩١١ في مدينة زوريخ وامتهن الهندسة المعمارية ... ومن تصاميمه في مسقط رأسه قاعة للسباحة ... صممت بشكل يبعث على الدهشة.

لقد استطاع ماكس فرش ان يكتشف مواهبه المتفتحة على الكتابة في وقت مبكر .

وعند اعلان الحرب يتذكر المرء بجلاء سلسلة كتاباته في جريدة (زوريخ الجديدة) بعد أن يضع الاديب المشهور (ايدوارد كورودي) لمساته الاخيرة عليها .. وقد نشر تلك السلسلة تحت عنوان « اوراق من كيس الخبز » وكلها مكرسة ضد مدنيي حدود بلاده .

وقبل هذا دفع مجموعتين قصصيتين للطبع « يورك راينهارد » وكان ذلك خلال عام ١٩٣٤ والاخرى نشرها تحت عنوان « الجواب ياتي من منطقة الصمت » وكان ذلك عام ١٩٣٧ .. هاتان القصتان اثبتتا ماهية هذا الرجل وجعلته من اقرب الادباء الى قلوب القراء وبعد ذلك توالت نتاجاته الناجحة في مختلف ميادين الادب .

وظهرت له مقالات يومية حول حياة فنان يتارجح بين الرفض للنساء والعالم بشكل عام .. انهما مسألتان ظل ماكس فرش يبحث فيهما دون كلل .. وهذا قاده لخوض التجربة في ميدان اخر (عالم المسرح) متخذا منه اداة جديدة للتعبير .. وقد انتهج طريقة برشت المحببة في ايصال وتوضيح رأيه . وخلال عام ١٩٤٥ كتب تمثيلية اذاعية تحت عنوان « الان يغنون ثانية » وقد اثارت ضجة كبيرة وكانت بمثابة هزة عنيفة للشعور العام الذى خيم بعد الحرب .. ومن اعماله الخالدة التي سطرها عام ١٩٤٦ هي (جدار الصين) و « حينما القت الحرب اوزارها »وهذا العنوان الاخير مأخوذ من احد ابيات برشت الشعرية « بناء الوطن » ومنذ عام ١٩٥٧ تألق نجمه على صعيد العالم وتبوأ أعلى القمم الادبية ومن اشهر كتب قصته التعليمية « هومو فابر » واتبعها بمجموعة قصصية اخرى ومسرحيات عديدة وقد ترجمت معظمها الى مختلف لغات العالم .

واليوم يعتبر ماكس فرش رائدا للادب السويسرى الحديث ويعتبر ثروة ادبية ضخمة .

ملاحظات حول مسرحية الجراد

* اعـراق

ناجح المعموري

كان الحدث المسرحي يسير داخل البيت وفي غرفة واحدة ٠ والمسرح الانساني لا يحدده ضيق المكان ٠ ولن يظل في معزل عن قضايا الانسان في كل مكان ٠ اسئلة كثيرة تراود الذهن حينما ننتهي من قراءة الجراد ٠ ماذا قدمت الشخوص للواقع الذي افسده الجراد ؟ ماهي نتيجة الجوع ؟ وما هي النتائج التي عكسها على تفكير الشخوص باعتباره تكوينا من عدة عوامل اهمها الجسماني والذهني ؟ هذه الاسئلة ظلت وللاسف بغير جواب ٠٠٠ ان الانفعال والضجر تجاه الحياة العامة ومسببات التدهور لايكفي مطلقا ٠ ان الحركة الداخلية لاظهار تفكير الناس ضمن ظروف سيئة من الامور المهمة في مثل هذا العمل ٠ لان شخوص المسرحية لم تكن شخوصا نمطية بالمعنى المعروف ولم تمتلك جزء من مصيرها الفردي لانها كانت شخوصا ممثلة لقطاع عام٠وتحمل هموما جماعية ٠ فكان من المفروض ان يلتقي صراع الجماعة ضد الجراد ، وعلى امتداد خط واضح ، يحدد ميزات تلك الشخوص لافقط الاكتفاء بالتصريح عنها٠

ان الشخصية المسرحية تكون عموما واقعة تحت تأثيرات كثيرة ، وضغوط داخلية ، وعوامل يجب ان يتمكن منها الحوار المسرحي ويقدم للقارىء تحديدا لها في احسن الحالات ٠ او التدليل اذا امكن ٠ فتحرك الشخصية المسرحية يشترط بالضرورة توفر عوامل عديدة منها النفسية والاجتماعية والفكرية٠هذه كلها تقود الشخصية نحو صراع متطور، لانحس فيه خمولا ٠ ان الواقع الاجتماعي المتدهور يعكس عدة ظواهر على الوضع العام للشخصية ٠ وان مهمة محي الدين زنكنة تحددت ضمن اطار الخير والشر والثورة والفساد ٠ ولكنه لم يقدم لنا فعلا ثوريا كان فيه الانسان الوسيلة الفعالة والمفجرة ٠ بل اكتفى بطرحه شخصا ضاق بهموم وجدت متنفسا لها في الصراخ والدوران ضمن البيت ٠ لا في الفعل البارز المؤكد الامكانية النضالية التي يمتلكها الانسان ٠ وما يلاحظ من تغيرات عند الشاب في نهاية المسرحية فرضتها العوامل الاجتماعية الموروثة كجانب فعلي مع بعض الاوليات لفهم الثورة ٠

ان الجراد تقدم مضمونا انسانيا ٠ طغى كثيرا على وسائل العمل الفنية ٠ واندفع المؤلف كثيرا في ادانة الواقع لكنه لم يتحمل الجرأة في ادانة الانسان التقلبي ان الاكتفاء بتقديم القضية بجانبها الايدلوجي لايمكن ان يوجد لها علاقة مع العالم ٠٠ مع الانسان ٠ حتى تحيلها هذه العلاقة (باعتبارها حقيقة) الى تجربة ذهنية خالصة ٠ حينئذ تكون الوسائل المتحركة هي الفعل المضاد الساعي نحو التغيير ٠ ان الثورة وعلاقتها مع الواقع تعني التنظيم والتوجه نحو الطبقات الدنيا لاستقطابها في خط ثوري ٠ والاتجاه ثانية نحو الطبقات المستفيدة وانهاء كل انواع التسلط القسري المفروض ٠ ان المؤلف ترك الواقع الاجتماعي ولم يقدمه لنا على ضوء غزو الجراد وانما قدمه بالصورة التي تماثلت في ذهنيته ٠ واكد على تقديم العالم من خلال الرمز ، وهنا يساعد احيانا على التشخيص باعتبار الرمز المنظور او المسموع من معنيات التشخيص التي يلجأ اليها الكاتب المسرحي لكن التشخيص في مثل هذه الحالة (مع كون المسرحية فكرية) يكون اساسا اوليا ٠ اي ان المسرحية شخصت لنا اشياء كثيرة منذ البداية ٠ المهم في مثل هذه الحالة- هي الاختيار الصحيح للوسيلة المقاومة الفعلية للتغيير ، ما لم تتوافر القدرة على تغييره٠واذا ظلت القدرة كامنة تحت السطح ولم تتمكن من العوم فان هذا يعني احباطا وعملا سلبيا ٠ الح محي الدين زنكنة على اظهار الشاب امام القارىء عن طريق التقرير ٠ وفي مثل هذه المضامين ذات السمات

بقية شهريات المسرح على ص١١٩

صندوق الرمل

أدوارد ألبي

مسرحية قصيرة في فصل واحد

ترجمة : محمد رياض حمزه

مسرحية قصيرة من فصل واحد للكاتب الامريكي المعاصر «ادوارد ألبي» كتبها عام ١٩٦٠ وفي مقدمة الكتاب الذى ضم ثلاث مسرحيات « قصة الجنينة » موت « بيزى سمث » وهذه المسرحية . كتب هذه الفقرة ـ فى مقدمة هذا الكتاب ـ حول المسرحية : « زمن مسرحية صندوق الرمل اربعون دقيقة ، كتبتها تلبية لطلب وصلني من « المهرجان العالمي الثاني للمسرحيات القصيرة » ضمن برنامجه الصيفى المقام فى مدينة « سبولتو » فى ايطاليا ، وصلني هذا الطلب فى وقت كنت منشغلا بكتابة مسرحيتى الاطول « الحكم الامريكى » فوضعتها جانبا للعودة لها فيما بعد . اما عن مسرحية (صندوق الرمل) فقد اخذت لها بضعة شخصيات من (الحكم الامريكي واحللتها في اشكال درامى يختلف عن اشكالها فى المسرحية الاطول .

وهكذا كانوا سعداء خارج الوطن ، آمل الا اكون قد اثقلتهم عناءا فى اقسارهم على دراما « صندوق الرمل » .

« صندوق الرمل » مسرحية قصيرة فى ذكرى جدتي (١٨٧٦ـ١٩٥٩) » .

زمن المسرحية : ٤ نيسان ١٩٦٠ .

المكان : نيويورك ـ صالة جاز

الشخوص :

الشاب ـ ٢٥ عاما ، وسيم مشدود القامة فى ملابس الاستحمام .

(١) مامي ـ ٥٥ عاما ، امرأة حسنة المظهر ، يبدو عليها الوقار .

(١) دادي ـ ٦٠ عاما ، رجل ضئيل الحجم أشيب ونحيف .

الجدة ـ ٨٦ عاما ، عجوز ذابلة ، صغيرة الحجم بصورة ملحوظة لها عينان براقتان .

الموسيقى ـ رجل فى سن غير محدودة ، أقرب الى الشباب والوسامة .

(١) ملاحظة : « ينادى مامى « ودادى » بعضهما بهذين الاسمين ، ولا يجب ان نقترح تغييرا لاسميهما للملائمة الاقليمية لمكان العرض ، ان هذين الاسمين عديما الوقع ، خاليا التاثير ، ويؤكدان خواء الشخصيتين » .
ملاحظة المؤلف

المنظر :

طاولة بار ، يقف عليها احدهم . وبالقرب من الاضوية التحتية من الجانب الايمن البعيد كرسيان بسيطان صفا بمواجهة الجمهور ، وبالقرب من الانوار الخلفية للمسرح والى الجانب الايسر البعيد وضع كرسي آخر امام حمالة النوتة الموسيقية بمقابلة الجهة اليمنى للمسرح .

اما القسم الخلفي البعيد ، فى الزاوية . وضع (صندوق الرمل) مع مجرفة وسطل صغير . بينما تشكل السماء خلفية المسرح التى تتبدل ـ مع سير المسرحية ـ من الصباح المشرق الى عتمة الليل .

في بداية المسرحية يكون الوقت صباحا .. مشرقا ، يقف الشاب على الطاولة بمفرده ، الى الجانب الخلفي الوحيد البارز من صندوق الرمل ، يؤدى حركة آلية يستمر فى تكريرها حتى نهاية المسرحية هذه الحركة يؤديها بذراعيه اللتين تبقيان متعطلتين ، واقترح ان تؤدى هذه الحركة بطريقة تشابه حركة الاجنحة ، اى الرفرفة ... وبعد كل هذا .. فان الشاب هو رسول الموت .

(يدخل كل من مامي ودادى من يسار

المسرح ، تظهر مامي اولا) .

مامي : (مشيرة لدادي) حسنا .. وصلنا اخيرا .. وهذا هو الساحل .

دادي : (بصوت يشبه العواء) انني بردان ...

مامي : (تقاطعه بضحكة خفيفة) لا تكن سخيفا ، الطقس حار كالجمر .
انظر الى ذلك الفتى الجميل ... فوق . انه لا يفكر في البرد . (تتحرك نحو الشاب) هلو .

الشاب : (يبتسم تكريما) هاي !

مامي : (متفحصة المكان) يجب ان يعمل هذا باتقان .. ألا تعتقد ذلك .. دادي ؟ فهذا رمل .. وخلفك الماء .. ماذا تعتقد دادي ؟

دادي : (بابهام) عم تتكلمين .. مامي ؟

مامي : (بنفس الضحكة الخفيفة) حسنا .. عن ماذا اتكلم .. طبعا أنها موجودة هنا .. أليس كذلك ؟

دادي : (يهز كتفيه) انها جدتك أنت .. وليست جدتي .

مامي : اعرف انها امي ، والا فما الذي جئت بي من أجله ؟ (فترة صمت) حسنا .. والان نأتي بالجدة . (صائحة نحو جناح المسرح الايسر) أنت يا من هناك ! .. يمكنك ان تدخل الان .

(يدخل الموسيقي) . يجلس على الكرسي المخصص في يسار المسرح ويضع النوتة على الحمالة .. يتهيأ للعزف .. مامي تومىء له براسها ايذانا له بالبدء) .

مامي : جميل .. جميل جدا ، هل انت مستعد دادي ؟ هيا نحضر الجدة الان .

دادي : ما الذى تقولينه مامي !

مامي : (وهي تقتاده نحو الخارج .. من يسار المسرح) طبعا اعنى ما اقوله (الى الموسيقي) يمكنك ان تبدأ الآن .

(يبدأ الموسيقي بالعزف ، بينما تخرج مامي ودادي ، ومن حين لاخر يومىء الموسيقي براسه للشاب) .

الشاب : (بابتسامة تكريم صغيرة) هاي !

(بعد الحظة يعود ، مامي ودادي ، يحملان الجدة العجوز ، من تحت ابطيها . انها متخشبة تماما ، ورجلاها المصفوفتان لا يلامس قدماها الارض . ووجهها الذى تعلوه البراءة والانكسار يدعو الى الحيرة والخوف) .

دادي : اين نضعها ؟

مامي : (بنفس الضحكة الخفيفة) اينما ساقرر طبعا .. دعني أرى .. حسنا .. ها ،

ادوارد البي :ـ مسرحي امريكي معاصر ولد في ٢ اذار ١٩٢٨
ـ اتم دراسته العليا في جامعة كولومبيا .
ـ كتب عدة مسرحيات هي على التوالي : ـ

ـ موت بيزي سمث
ـ الحلم الامريكي } **حتى عام ١٩٦١**
ـ صندوق الرمل

ـ قصة حديقة الحيوان ـ ١٩٦١
ـ من يخاف فرجينيا وولف ـ ١٩٦٢
ـ انشودة المقهى الحزين ـ ١٩٦٣
ـ الصغيرة اليس ـ ١٩٦٤
ـ مالكولم ـ عن رواية (جيمس بوردي) ـ ١٩٦٦
Delacat Balace **وجائزة بولتزر عام ١٩٦٧ (توافق دقيق)**
ـ كل شيء في الحديقة ـ ١٩٦٧
ـ مسرحيات ذات الفصل الواحد والفصلين «الصندوق» و «مقتطفات الرئيس ماو» ١٩٦٨

هناك فوق .. في صندوق الرمل (فترة صمت) هه ؟ ما الذى تنتظره دادي ؟ .. صندوق الرمل .

(يحملانها ويضعانها في صندوق الرمل ، يرميانها بلا اكتراث) .

الجدة : (تصلح من وضعية جلوسها ، صوتها أشبه بضحكة طفل مرة ، واقرب لبكائه مرة اخرى ، تسعل بحالة نطق كلمة « جدة ») .
أهه .. أهه .. اهه .. اهه ! .. الجه .. الجه .. الجه .. الجه !

دادي : (ينفض عنه الرمل) ماذا نعمل الان ؟

مامي : (الى الموسيقي) يمكنك التوقف الان .

(يتوقف الموسيقي عن العزف) .

(تعود مامي الى دادي) ماذا تعني بقولك : ماذا نعمل الان ؟ طبعا نصعد الى هناك ونجلس (للشاب) هلو .. يا من هناك .

الشاب : (يبتسم ثانية) هلو .

(يتحرك كل من مامي ودادي نحو الكراسي الموضوعة الى يمين المسرح . فترة صمت)

الجدة : (على وضعيتها السابقة) أهه .. هه .. هه .. ! الجه هه .. هه .. هه !

دادي : هل تعتقدين .. هل تعتقدين .. انها مرتاحة ؟

مامي : (وقد نفد صبرها) كيف لي أن اعرف .

دادي : (صمت) ما الذى نعمله اذن .. الان ؟

مامي : (كمن يتذكر) نحن ٠٠ ؟ انتظر ٠٠ نحن نجلس هنا ٠٠ و ٠٠ وننتظر ٠ وهذا كل ما يمكن عمله الآن ٠

دادي : (بعد برهة) وهل يجب ان نتكلم مع بعض ؟

مامي : (بضحكة خفيفة ، تلقى شيئا علق بردائها) حسنا ٠٠ يمكنك التحدث اذا اردت ذلك ؟ ان استطعت التفكير ، ولـــو باى شيء ٠٠ يقال ٠٠ هيا ٠٠ وان تمكنت الان ٠٠ هيا ٠

دادى : (مطرقا يفكر) كلا ٠٠ لا أقدر ٠

مامي : (بضحكة تعنى الانتصار) طبعا لا تقدر٠

الجدة : (تضرب السطل الصغير بالمجرفة بشدة) أهه ٠٠ هه ٠٠ هه ٠٠ الجه ٠٠ هـــه ٠٠ هه ٠٠ هه !

مامي : (نحو الجمهور) اهدأى ٠٠ يا جدتى ٠٠ كونى هادئة فقط ٠٠ وانتظرى ٠

الجدة : (ترميها بالرمل ٠٠ بملء المجرفة) ٠

مامي : (ما زالت تخاطب الجمهور) انها ترميني بالرمـل ٠٠ كفـــي عن ذلك يا جـدتي لا ترمي مامي بالرمل (لدادي) أنها ترميني بالرمل ٠

(دادى ينظر الى الجدة ٠٠ فتصرخ)

الجدة : الجه ٠٠ هه ٠٠ هه ٠ ٠ ه

مامي : لا تنظر اليها ٠٠ اجلس فقط ، لا تتحرك وانتظر (للموسيقي) أنت ٠٠ أوه ٠٠ تابع العزف على هواك ٠

(يبدأ الموسيقي بالعزف) ٠

(مامي ودادي يحدقان نحو الجمهـــور ٠٠ بعيدا عنه ٠٠ تنظر الجـــدة اليهما ، والى الموسيقي ثم تنظر الى صندوق الرمـل من حولها ٠٠ ترمي المجرفة جانبا) ٠

الجدة : اهه ٠٠ هه ٠٠ هه ! الجه هه هه هه (تنظر حواليها ، لا لا احد معين ، ثم تخاطب الجمهور مباشرة) بالشرف ! ! اي طريقة تعامل بهـا عجوزا مثلي ٠٠! اسحبها خارج البيت ، ارمها في سيارة وخذها بعيدا عن المدينة ثم القهـا في كومة رمل ٠٠ واتركها هناك ٠٠٠٠ تزوجت عندما كنت في السابعة عشرة ، من فلاح مات وانا في الثلاثين (للموسيقي) هلا توقفت رجاءا٠
(يتوقف الموسيقي عن العزف) ٠

امرأة واهنـة عجـــوز ٠٠ أنى يسمعني أي انسان ليمد لي يد العون وصوتي لاأكثر من وصوصة ٠٠ وصوصه ٠٠ كيف تتوقعون ذلك ٠٠٠ (لنفسها) ليس هناك منيصغي اليها او يحترمها (للشاب) ليس هناك من يحترمها من الحاضرين ٠

الشاب : (بنفس الابتسامه) هاي !

الجدة : (بعد فترة صمت ، تبدو غايـة في الرقـة والهدوء ، تخاطب الجمهور) توفى زوجي وانا في الثلاثين من عمرى (تشير الى مامي) وتقدم بي العمر سريعا حتى اصبحت كحجم هـــذه البقرة ، فوق ما تحملته بسبب الوحشـــة التي كنت اعيشها ، تصوروا ماذا يشبه ذلك ٠٠ ياسيدي (للشاب) من اين اتوا بك ؟

الشاب : اوه ٠٠ كنت موجودا دائما

الجدة : اراهنك ٠٠ هه هه ٠٠ لو نظرت الى نفسك ٠

الشاب : (يمطى عضلاته) هل هناك ثمة شيء ؟ (يواصل حركة يديه الالية الشبيهـــــة بالرفرفة) ٠

الجدة : ولد ٠٠ اوه ولد ٠٠ اريد التحدث بجدية اكثر ٠

الشاب : سأكون ٠٠٠

الجدة : من اى بلد انت ؟

الشاب : **من شمال كاليفورنيا**

الجدة : (تهز رأسها) تافهون ٠٠ تافهون ٠٠وما هو اسمك ٠٠ يا حلو ؟

الشاب : لا اعرف ٠٠٠

الجدة : عظيم جدا ٠

الشاب : اعنى ٠٠ اعنى ، لم يحددوا لي اسما بعد ٠٠ في الاستديو ٠

الجدة (توافقه هذه المرة) لم تقل لي ذلك ٠٠ لم تقل ٠٠ حسنا ٠٠ أوه اردت ان اضيف ايضا ٠٠ هلا غادرت ٠

الشاب : اوه كلا

الجدة : (تعود بالتفاتها الى الجمهور) جميل ٠٠ جميل (ثم تعود الى الشاب) انت ممثل هه؟

الشاب : (بتألق) نعم ٠٠ اننى كذلك ٠

الجدة : (نحو الجمهور مرة اخرى ، تهز كتفيها استهجانا) اننى اتقن هذا المسلك ، ٠٠ على اية حال ٠٠ وبسبب ما تحملته من عيشة الوحشة ٠٠ وماذا هناك ايضا ٠ ذلك لانها تزوجت من ٠٠ ثرى ؟ اقول لكم ٠٠ المال المـــال ٠٠ انتزعوني من الحقل ، لينقلوني معهم الى بيت كبير في المدينة ، ثم خصصوا لي مكانا جميلا تحت الموقد ٠٠ واعطونى صحونى الخاصة ٠٠ صحونى الخاصة جدا ٠٠ واذن ما الذى يمكن ان اشكو منـــه ؟



لا شيء طبعا لاني لا اشكو حالي (ترفع رأسها وتحدق بالسماء وكأنها تخاطب احدا .. بعيدا عن المسرح) ماذا لو اظلمت يا حبيبي ؟

(يخبو ضوء المصابيح .. الى حد العتمة . يصير الوقت ليلا ، يبدأ الموسيقي العزف ، ليل اكثر عتمة ، كل الشخصيات ثابتة بما فيهم الشاب الذي يستمر بتادية حركته الالية الشبيهة بالرفرفة) .

دادي : (مضطربا) انه الليل .

مامي : هش ، كن هادئا وانتظر .

دادي : انها حارة جدا .

مامي : هش .. كن هادئا وانتظر .

الجدة : (لنفسها) هكذا افضل .. ليل (للموسيقي) يا حلو .. أتواصل العزف حتى النهاية ؟

(الموسيقي يومىء لها برأسه مستجيبا) .
حسنا .. وليكن عزفك رقيقا .. هكذا ايها الولد الصالح .

(الموسيقي .. يومىء برأسه ثانية .. ويلاحظ ان عزفه اصبح اكثر دقة) .
هذا جميل .

(فجاة يحدث دوي صاعقة مميزة على المسرح)

دادي : (متضايقا) ماذا كانت تلك ؟

مامي : (تشرع بالبكاء) لا شيء .

دادي : كانت .. كان صوتا اشبه بالرعد .. او قرقعة شيء يتهشم ، او ربما شيء آخر .

مامي : (تهمس وهي تنتحب) الصاعقة .. او تعرف ماذا يعني ذلك ؟ .

دادي : نسيت .

مامي : (تحاول الكلام وهي تبكي) ذلك يعني دنو أجل الجدة ، الجدة المسكينة ... انا لا احتمل هذا !

دادي : (ببلادة .. وبرود ، وكان الامر لايعنيه) انا .. انا اعتقد لو حاولت ان تكوني اكثر شجاعة .

الجدة : (ساخرة) ذلك صحيح ايها الاطفال .. تشجعوا .. وعليكم ان تقووا عزيمتكم .. وان تصبروا على ما يحل .

(صوت دوي اعنف) .

مامي : (تنتحب بصوت مسموع) مسكينة جدتي .. مسكينة الجدة .

الجدة : (لمامي) اني بخير .. على ما يرام .. اذ لم تحن ساعتي بعد (دوي اعنف . تختفي بعدها كل الاضواء عدا بقعة ضوء تنير الشاب . يتوقف الموسيقي عن العزف)

مامي : (تنتحب) اوه .. اوه .. اوه .

(فترة صمت) .

الجدة : لا تنر المصابيح . لانني غير مستعدة تماما (صمت) حسنا يا حبيبي .. ها انا على وشك ان اكون جاهزة .

(تنار الاضواء ثانية .. صباح مشرق .. الموسيقي يشرع بالعزف ، الجدة ما زالت في صندوق الرمل مضطجعة على جانبها تستند على مرفقها نصف العاري ... وهي تواري نفسها بالرمل .. بهمة ونشاط).

الجدة : (تغمغم) لا اعرف كيف استخدم هذه المجرفة الصغيرة .

دادي : انه النهار .

مامي : هو كذلك ! عظيم .. ليلنا الطويل قد عبر .. وعلينا ان نحتفظ بالباقي من دموعنا ، وننهي الحزن .. ولنتوجه الى المستقبل .. انه يومنا .

الجدة : (تستمر في مواراة نفسها ، تقلد حركاتهم) ننهي الحزن .. ونتوجه للمستقبل يا سيدي !

(مامي ودادي يتمطيان ، تتحرك مامي نحو الشاب) .

الشاب : (بنفس الابتسامة) هاي !

(الجدة تتصنع الموت ! مامي ودادي ، يصعدان لفحصها ، وهي مدفونة الى اقل من نصفها في الرمل ، ممسكة بالمجرفة الصغيرة التي استقرت على صدرها) .

مامي : (من خلف الصندوق) كم كانت محبوبة .. انها لا تكاد تعرف الحزن .. تبدو عليها السعادة (بثقة وكبرياء) وكأنها موشكة للقيام بعمل خير (للموسيقي) حسنا يمكنك ان تتوقف اذ اردت ذلك .. اعني كن مستعدا ريثما ندير رأسها او .. اي شيء .. انها تبدو بخير بيننا (تتنهد بصعوبة) حسنا دادي لنغادر نحن ايضا .

دادي : تشجعي مامي .

مامي : تشجع دادي .

(يخرجان من يسار المسرح) .

الجدة : (تهدأ بعد خروجهما) .. وكأنها موشكة للقيام بعمل خير .. ولد اوه .. ولد .. (تحاول النهوض) حسنا ايها الاطفال (ولكنها تجد نفسها غير قادرة على النهوض) انني .. انني لا استطيع النهوض لا استطيع الحراك . .

(وهنا يتوقف الشاب عن حركته الالية .. يومئ برأسه الى الموسيقي ، يصعد نحو العجوز التي غاصت ركبتاها في صندوق الرمل تماما) .

الجدة : لا أقوى على الحراك !

الشاب : هش .. لا تتحركي ابدا .

الجدة : لا استطيع ان أتحرك ...

الشاب : اوه .. مام .. ان هذا من اختصاصي .

الجدة : اوه .. آسفة .. امض في عملك .

الشاب : انني .. اوه

الجدة : على مهلك يا عزيزي .

الشاب : (يصلح من وضعيتها ، ويؤدي عمله كأي محترف حقيقي) انني رسول الموت .. وأنت .. اوه .. قد جئت من أجلك .

الجدة : ماذا .. ما .. (ثم باستسلام) اوه.. اوه .. حقا .

(ينحني عليها الشاب ويقبلها برصانة في جبهتها) .

الجدة : (وقد اطبقت عينيها وضمت يديها الى صدرها ثانية ممسكة بالمجرفة الصغيرة ، تعلو وجهها ابتسامة حلوة) عظيم .. كان ذلك عظيما جدا يا عزيزي .

الشاب : (بحياء) اوه ..

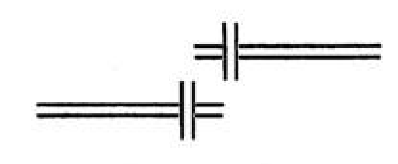
الجدة : كلا .. انني اعني ما اقول ، وعليك ان تتم عملك .. باتقان .

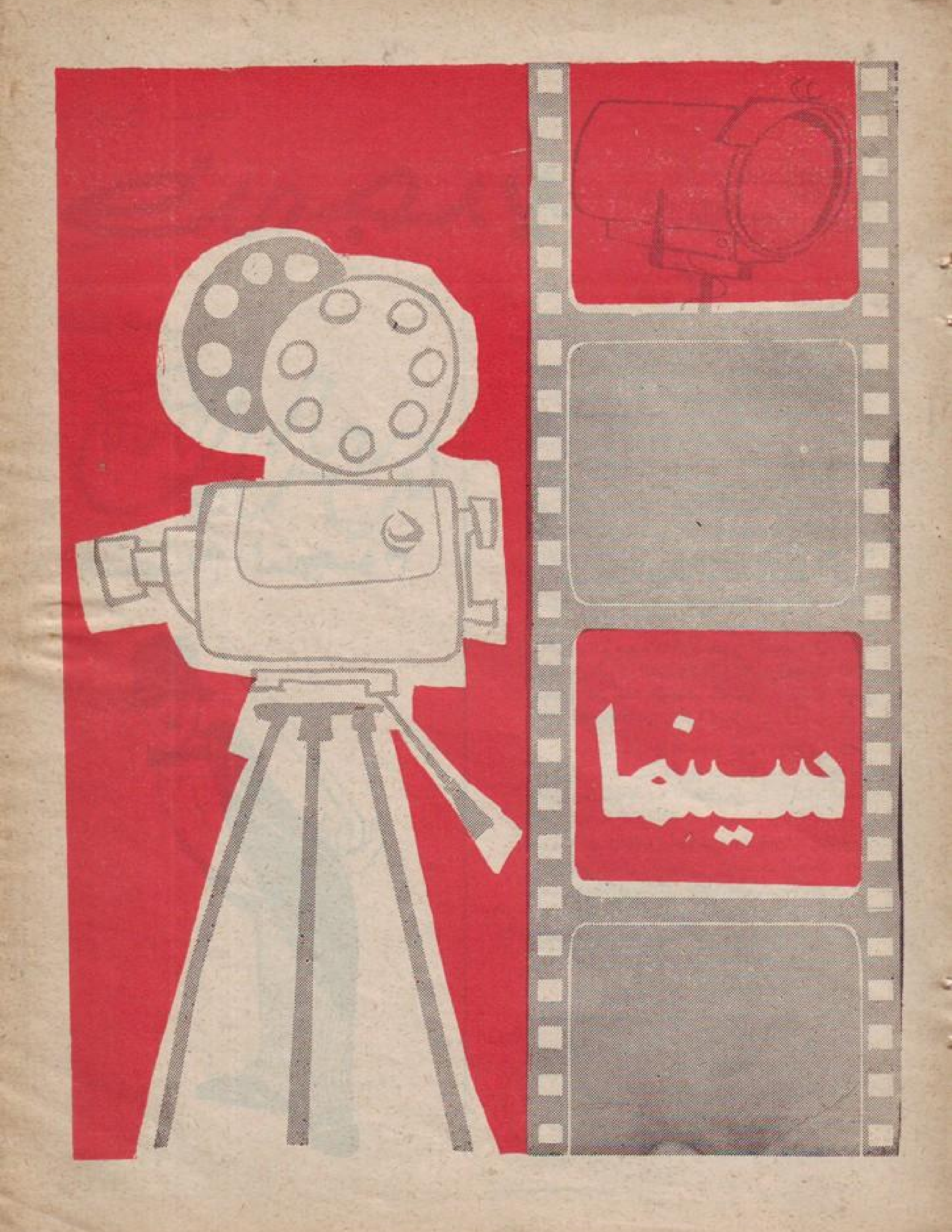
الشاب : (ابتسامة تكريم .. اكثر ودا) اوه .. شكرا جزيلا .. مام .

الجدة : (ببطء .. وهدوء ، عندما يضع الشاب يده على رأسها) .

مرحبا ... مرحبا بك يا حبيبي .

المنظر الاخير : يواصل الموسيقي عزفه ... حيث يبدأ الستار بالانسدال بهدوء تام .. « ستار » .




سينما

تاريخ السينما

فن جديد

بقلم توماس وايزمن
ترجمة : مجيد ياسين

القسم الثاني



ونظام النجوم



قبل ظهور غريفيث كقوة خلاقة في عالم السينما لم يكن ثمة صراع او خلاف بين الفنانين ورجال الاعمال لسبب بسيط هو عدم وجود فنانين آنذاك يمكن ان تتصادم مصالحهم مع مصالح رجال الاعمال ذلك لان انتاج فلم في تلك الحقبة لم يكن يتطلب سوى المهارة والميل والادراك الغريزي لاتجاهات اذواق الجمهور والحماس «للشروع» بالانتاج ٠ اما الطاقة الفنية فلم تكن موضع حدث ٠ والحقيقة اننا حين ناخذ بنظر الاعتبار السرعة التي كان يتم فيها انتاج تلك الافلام والتشابه الاساسي بينها نجد ان اشتراط توفر نتفة من اللمسة الفنية فيها او اية نتفة لها علاقة بالمقومات الفنية يمكن ان يشكل عقبة في وجه انتاج تلك الافلام٠ وكانت الشخصيات الفنية المرموقة في عالم المسرح والفنون الترفيهية الاخرى تعتبر المساهمة في السينما نوعا من هبوط القدر وترفض مجرد الحديث بشكل مشجع عن هذا الوسط الناشيء ، تاركة الميدان خاليا امام العناصر الاقل كبرياء ٠

وبحلول عام ١٩٠٧ قدر عدد دور عرض الافلام البدائية (ذات التعرفة ٥ سنتات) بما يتراوح بين الفين وخمسمائة وثلاثة آلاف دار في الولايات المتحدة، كما شرعت المدن الكبيرة بتشييد دور عرض جديدة مصممة في الاساس لعرض الافلام السينمائية ٠ وتدافع الناس كالسيل الجارف يسحق بعضهم بعضا ويتدافعون بكل عنف يشقون طريقهم في هذا الافق التجاري العريض ٠ وفي غمرة هذا الزحف الكاسح العنيف سقط الكثير تحت اقدام الزاحفين٠ اما الذين كتب لهم البقاء فقد عادوا بمغانم كبيرة٠

في مدينة هافرهل بولاية مساتشوستس ،وهي مدينة معروفة بصناعة الاحذية لايزيد سكانها على خمسة واربعين الفا ، ادرك بائع خردوات ، قصير القامة بدين شديد الطموح يدعى «لويس ماير» ، سعة الافاق التي تنطوي عليها التسلية الجديدة ٠ وكان ثمة دار مسرح فارغة في احد احياء المدينة معروضة للبيع ٠وعلم ماير انه يستطيع شراء الدار بالتقسيط

على ان يدفع مقدمة ٦٠٠ دولار · كانت دارا بائسة شبه خربة معتمة بغيظة الى النفس وكانت جدرانها مخورة ملطخة بالاوساخ ومقاعدها مكسرة مبعثرة· ولم يكن الامر بالنسبة الى ماير يقف عند حد رداءة المكان بل كان يعاني من مشكلة اخرى اذ لم يكن يملك ٦٠٠ دولار ، بل خمسين دولار فقط · ومع ذلك فقد استطاع ان يقنع وكيل العقار ببيع الدار مع تأجيل دفع المقدمة لمدة ثلاثة ايام على ان يدفع الدولارات الخمسين كعربون · وبالفعل دفع هذا المبلغ الصغير وانطلق يحاول تدبير البقية بشكل محموم · وافلح ، نوعا ما ، في العثور على رأس المال اللازم · واستعان بزوجته وعامل اجير للقيام ببعض اعمال الصيانة والتزيين البسيطة ثم راح هو وزوجته يبيعان البطاقات يوم افتتاح السينما للجمهور تلك كانت حقا البداية الغريبة لاحد عمالقة صناعة السينما في المستقبل ·

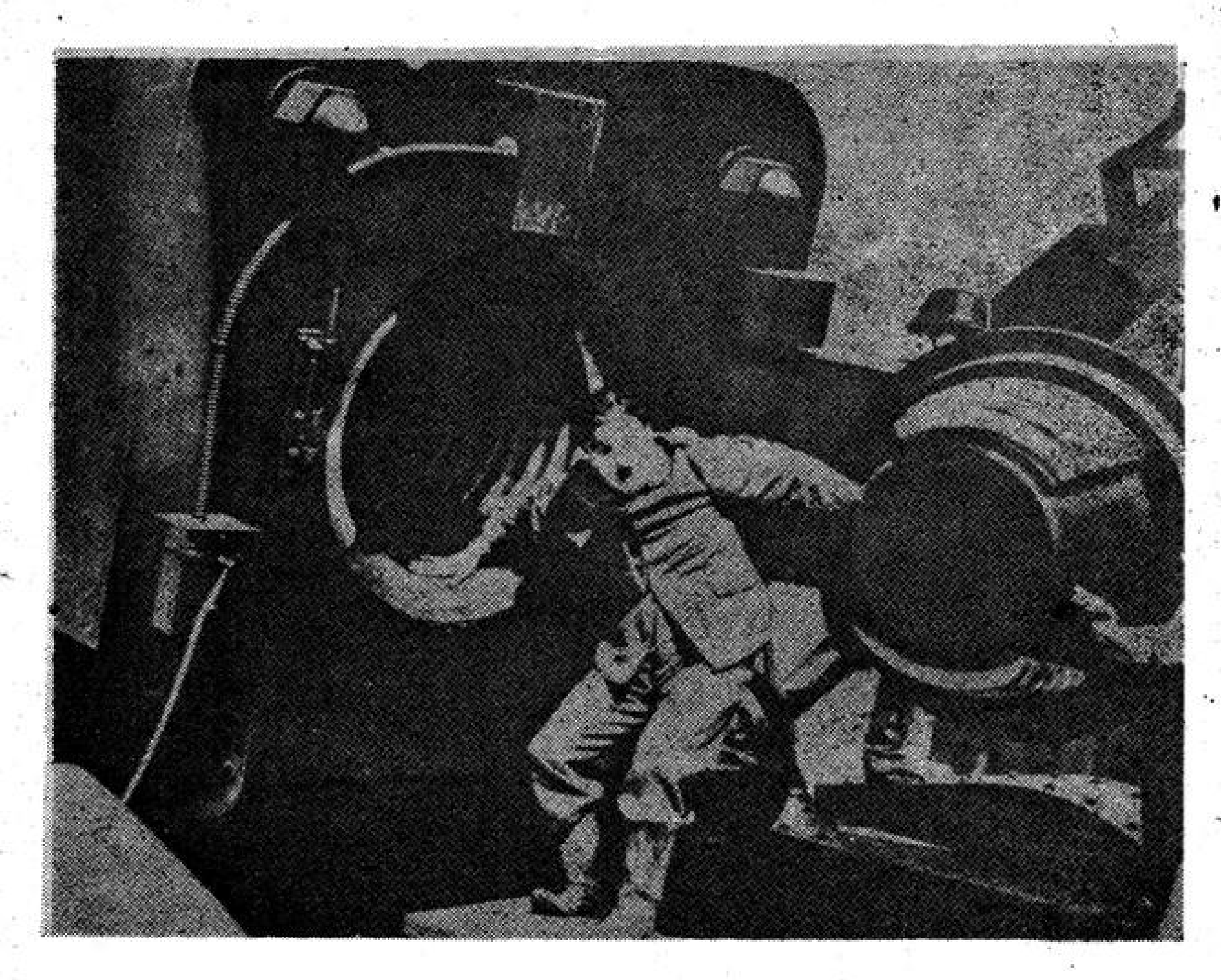
وفي شيكاغو كان تاجر اقمشة يدعى (كارل ليملي) يدير احد دور العرض الاولى · بينما كان (ادولف زوكور) ، احد تجار الفراء السابقين ،ينقل نشاطه الى عالم دور العرض · ثم يطور اعماله بحيث يفتتح فرعا تجاريا يعمل في احقل استيراد «افلام الفنون» مثل فلم «الملكة اليزابيث» الذي مثلته سارة برنار · واتفق «سام غولدفش» – الذي صار يدعى فيما بعد «سام غولدوين» كان بائع قفازات مع صهره (جيسي لاسكي) ومخرج مسرحي اسمه « سيسيل بي دي ميل » على انتاج الافلام السينمائية ·

اما «ماركوس ليف» ، الذي كان هو الاخر يعمل سابقا في تجارة الفراء ، فقد انطلق يشتري كل ما يستطيع من المباني التي تصلح لان تكون دورا لعرض الافلام ·وعلى اكتاف هؤلاء قامت ستوديوهات السينما الكبرى مثل يونيفرسال وباراماونت ومترو غولدوين ماير ومؤسسة ليف ·

آنذاك كانت الاشرطة السينمائية تباع – مثل بضائع اخرى غيرها – بالاقدام : مقابل ١٠ سنتات للقدم الواحد · وكان اصحاب دور العرض يشترون هذه الافلام ويعرضونها في دورهم ثم يبادلونها فيما بينهم · ومن طريقة تبادل الافلام البدائية نشأ تطور توزيع الافلام المعمول به في الوقت الحاضر · فالموزع يستطيع ، لقاء مبلغ يتفق عليه ، ان يشتري حق توزيع فلم معين في منطقته · ثم يحق له بهذا ان يقنع قدر ما يستطيع من دور العرض لعرض الفلم ذاك · وتعتمد ارباحه عادة على مقدار ما يبديه من قابلية في اقناع دور العرض الموجودة في المنطقة ·

ولما نجح ماير في تجارة دور العرض انشأ فرعا من شركته لتوزيع الافلام · ومن الطريف ان يقوم ماير بأول مغامرة مالية كبيرة له في فلم سينمائي هو الاول من نوعه في اعتماده على الانماط الفنية في الانتاج : ذلك هو فلم «مولد أمه» · فنحن نعلم ان هذا الفلم اهمل او قل تجاهل عمدا من الانماط السائدة وكان يبدو ، من وجهة النظر التجارية محاولة محفوفة بالمخاطر · وقد كلف الفلم اكثر من مائة الف دولار ويستغرق عرضه حوالي الساعتين ولذا فقد كان لزاما أن يعامل في توزيعه بطريقة خاصة اذا ما اريد له ان يغطي نفقاته · وطبيعي في مثل هذه الحالة الا يباع على اساس القدم ولكن لم يكن ثمة معيار بالمقابل ولم تكن ثمة سابقة من هذا القبيل الامر الذي جعل ماير يستغل هذه الوضعية الجديدة لتحقيق صفقة رابحة جدا بالنسبة لشركة التوزيع التي انشاها ، بحيث أنه استطاع أن يحقق ربحا قدره مليون دولار من توزيع الفلم كانت حصته الخاصة منه ربع مليون واصبح لزاما والحالة هذه انتاج افلام تحقق مثل هذه الارباح الكبيرة لكي يضمن ماير وجماعته الحصول على هذه الارباح بشكل دائم **كانت الطريقة المتبعة آنذاك في الحصول على حقوق التوزيع تعتمد على المنافسة على تقديم احسن العروض لمنتج الفلم للفوز بحقوق التوزيع ولكن الامر تغير الان فقد اصبحت الخطوة التالية الاكثر منطقية بالنسبة للموزع هي ن يحاول الاتفاق او الارتباط بعقود مع المنتج ، الذي بحكم احتياجه الى السلف والقروض لانتاج الافلام ، بات يميل الى الموافقة على حصر توزيع الفلم بهذا الموزع او ذاك تبعا لاتفاقاته والذي حصل نتيجة لذلك ان اصبح الموزعون وهم مجرد تجار ومموليـن يملكون قدرا من الهيمنة والتحكم في شوون الانتاج واصبح المنتجون يقدمون الافلام التي يريدها الموزعون كان ذلك تطورا بعيد الاثر في السنوات** اللاحقة على فن السينما لمجموعة فقط أثرى الموزعون بمرور الزمن الى درجة اصبحوا معها قادرين على اقامة الستوديوهات والشركات السينمائية حيث ينتجون الافلام لحسابهم الخاص ومع تطور صناعة سينما اصبح بائع الفراء وبائع الخردوات واصحاب دور العرض السابقون هم سادتها الذين يقررون مصيرها وهكذا قدر لهذا الفن الوليد ان ينشأ ويترعرع تحت اشراف آباء دخلاء جشعين ·

ثم اصبحت السينما تجارة كبيرة · واخذت تكاليف انتاج الافلام ترتفع وترتفع · ففي عام ١٩١٢ كان الشريط السينمائي من بكرتين يكلف ١٠٠٠ دولار ولكن بحلول عام ١٩١٥ اصبح الشريط الذي يستغرق خمس بكرات عادية يكلف عشرين الف دولار · ثم جاء فلم غريفيث «مولد امه» ليضرب الرقم القياسي للتكاليف آنذاك ، مكلفا مائة الف دولار · ثم لم يمض سوى عام واحد حتى خرج علينا غريفيث نفسه بفلم «التعصب» الذي انفق على انتاجه مليوني



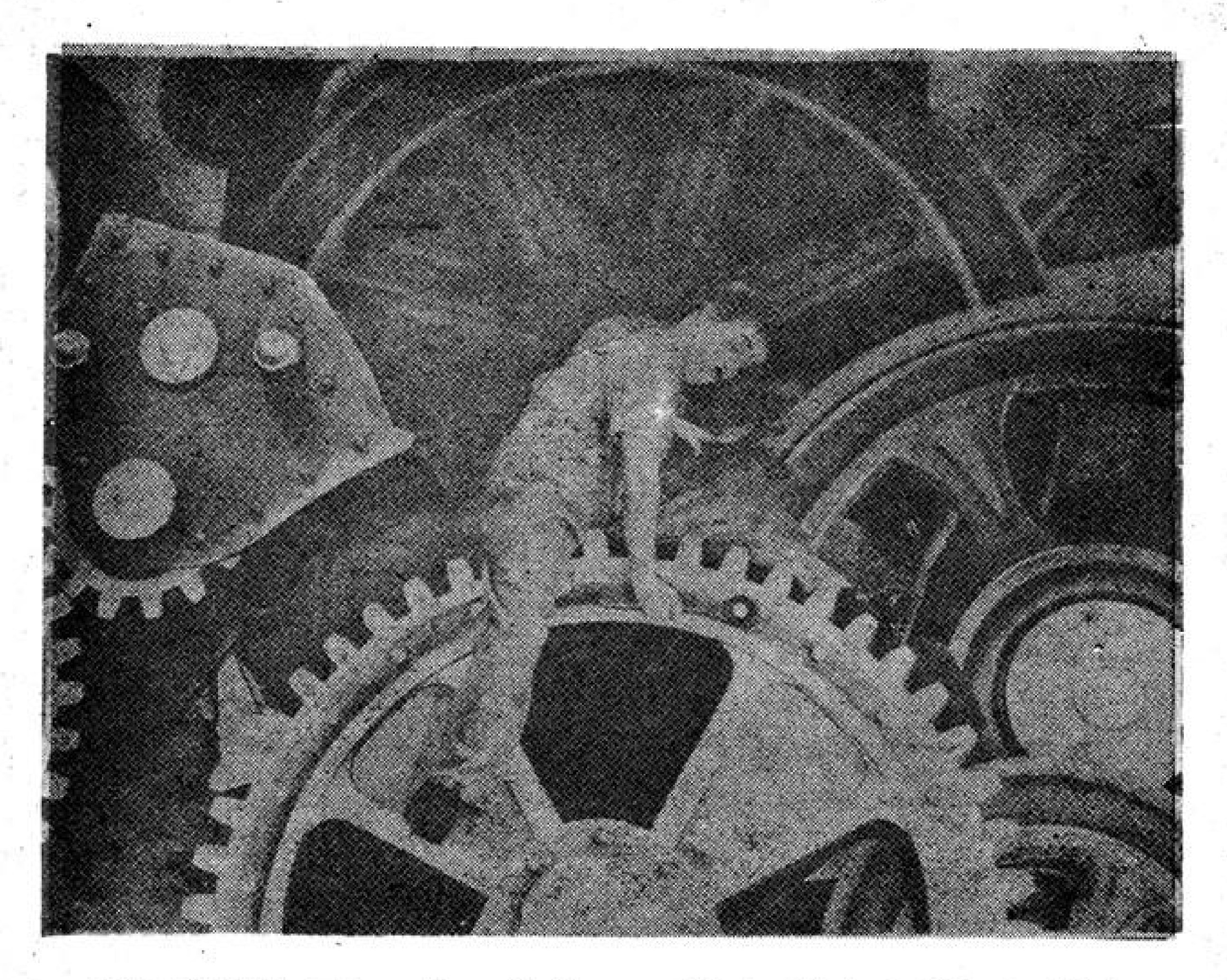
دولار • فهذه الارقام تشير اشارة واضحة الى مدى تنامي صناعة السينما خلال تلك السنوات القلائل • وكان ارتفاع نفقات الانتاج بتلك الطريقة الحلزونية(١) تحتم زيادة اجــور الـدخـول الى دور العرض • ثم حل لجمل دور العرض البدائية ذات المساطب الخشبية القاسية التي كانت في اغلب الاحيان قاعات للمآتم والقداس) دور عرض باذخة انيقة مصممة خصيصا لهذا الغرض الثريات النفيسة تتدلى من سقوفها بينما تغطي ارضيتها السجاجيد الفخمة • وفي برودواي كانت دور العرض تستعين بفـرق موسيقية سمفونية تقيمها عند المدخل تقوم بتقديم العروض الموسيقية عند عرض الافلام الكبيرة وتقديم معزوفات على الارغن مـع الافـلام القصيرة وجرى تحويل عدد من اكبر المسارح في مدينة نيويورك الى دور لعرض الافلام السينمائية •

واعتمدت هذه الصناعة الجديدة الضخمة في سلامتها التجارية على نظام النجوم الـذي برز الى الوجود في حدود عام ١٩١٠ • فقبل ذلك التاريـخ كان الممثلون «مغمورين وكانوا يعرفون باسماء الادوار التي يمثلونها • من ذلك ان «ماري بيكفورد» ظلت الى زمن طويل تعرف باسم «ماري الصغيرة» قبل ان يصبح اسمها الفني الشهير شائعا يتردد عـلى كل لسان • ثم اكتشف ان بعض الممثلين قد أصبحوا بصرف النظر عن الادوار التي كانوا يمثلونها • موضع اعجاب الجمهور • فكان ولابد والحالة هـذه مـن اعطائهم اسماء فنية يعرفهم بها الجمهور • وروعي في اختيار هذه الاسماء أن تكون سهلة اللفظ مألوفة وقريبة الى الذوق العام •

وتبع هذا ضرورة ايجاد خلفية واقعية لهذه الاسماء الخيالية ! فحبكت حياة خاصة لهم وسلط الضوء عليها بتفاصيلها واصبحت عاداتهم وهواياتهم

---

(١) اي بطريقة الطفرات ، وهذا النمط من التطور هو الذي يميز العلاقات الانتاجية في النظـام الراسمالي • والقوى الانتاجية كما يقول الديالكتيك المادي •



وغير ذلك موضوعا للحديث والدعاية وبدأت المجلات الفنية (الحديثة الصدور) تنشر المقالات والقصص عن حياة الفنانين الخاصة و ماضيهم ونشأتهم ـ وكان اغلب ما يكتب من وحي الخيال ـ ولم تكد تبقى شيئا لم تتحدث عنه حتى بات المعجبون يعرفون عن نجومهم المفضلين كل شيء من دخلهم الى ثيابهم وطعامهم • ورواحت تحث الجمهور بشكل غير مباشر على الكتابة الى النجوم وطلب تصاويرهم الموقعه وما الى ذلك • واصبح مدى شعبية الممثل يقاس بعدد رسائل المعجبين التى يحملها البريد اليه!ما بالنسبة للمنتجين والمولين فقد كان نظام النجوم امرا بالغ القيمة •فهو في نظرهم مقياس للنجاح وضمان مسبق لبيع الافلام المنتجة بكل نجاح •

واذ ادرك هؤلاء المشاهير الجدد مدى قيمتهم التجارية صاروا يطالبون بأجور اعلى ونالوها فعلا • وكان للمنافسة بين الاستوديوهات على استمالة الممثلين الاكثر شعبية اثرها الكبير في رفع اجورهم الى أعلى حد طلبوه • فبعض الممثلين الذين كانوا يتقاضون في بداية حياتهم الفنية خمس دولارات يوميا وجدوا انهم يستطيعون الحصول على اكثر من الفي دولار في الاسبوع •

وصار ممثلو المسرح الكبار ، الذين كانوا من قبل يترددون في المغامرة بسمعتهم الفنية على صعيد السينما ، يتحرقون شوقا للحظة وقوفهم امام عدسة الكاميرا • وكان الدافع لهذا الحماس حقيقة الاجور العالية التي لم يسمع بها المسرح في تاريخه كله • ولابد ان ممثل المسرح هؤلاء قد امتلات نفوسهم بالحسد والغيظ ـ لامجرد الاشمئزاز ـ حين علموا ان ممثلا انكليزي الاصل مغمورا استطاع وهو في سن السادسة والعشرين ان يوقع عقدا على التمثيل يتيح له ان يحصل على اجر اسبوعى قدره عشرة الاف دولار واكرامية قدرها مائة وخمسون الف دولار لمجرد توقيع العقد •

وبعد عام واحد فقط ، اي عام ١٩١٧ ، وقع

عقدا جديدا مع شركة اخرى هي شركة «فيرست نشنال» ، نص على ان يتقاضى مليون دولار عن تمثيل ثمانية افلام في مدة ثمانية عشر شهرا . تلك كانت القيمة التي دفعت بالعملة الصعبة ثمنا لمواهب تشارلي شابلن . وما ان حل عام ١٩١٧ حتى كانت صناعة السينما قد تطورت الى حد ان دفع مثل هذه المبالغ لم يعد هينا وحسب ، بل ومعقولا من الناحية التجارية .

واليوم يعتبر شابلن عبقري السينما بلا منازع . فقد وضعت الدراسات عنه وقورن بشكسبير وديكنز . وصار الناس يجدون مغزى في كل حركة من حاجبه وهزة من عصاه وفي سرواله الفضفاض البالي .

وقد اصبح خالدا مثل اي شخصية عظيمة تاريخية وان كان لايزال حيا . وجدير بالذكر انه كان في البداية اول من مارس ما يعرف باوطأ اشكال الكوميديا . وكان موضع حب واعجاب الجمهور ، او من يطلق عليهم العامة قبل ان تحتضنه الطبقة المثقفة . فحين كان ، في مطلع حياته الفنية ، يقدم لنا صورة الرجل الصغير وهو يضرب راس رجل جبار بمطرقة خشبية ، لم يدرك احد انه كان بذلك يومىء الى مقاومة الانسان الضعيف لقوى البطش والتعسف .

كان رد الفعل الوحيد من الجمهور هو الضحك . ولكن قيمة فن تشابلن الكبيرة تكمن في انه كان مدركا منذ البداية انه يقدم عملا فنيا عاليا . فهو مثل اي شاعر جيد يستمد السحر من اعماق لاشعوره . وكان الابداع الفني عنده مثل عملية حفر منجم . الفنان يغوص الى ما وراء غلاف شخصيته . صحيح أن باستطاعة كل فرد ان يحفر بحثا عن المعادن الثمينة ولكن مسالة العثور عليها تشترط وجودها في الاعماق . وكانت بالنسبة لتشابلن موجودة فعلا .

ان عملية تشكل العبقرية عملية يستحيل شرحها . ولكن من الجائز جدا ان تكون حصيلة قابلية لاتحد على احتمال الالم ، دون الوقوع فريسة له . ولاشك ان الالام ، باختلاف انواعها كانت لتشابلن رفيقة يومه في طفولته ـ وفي لاحق ايامه الى حد كبير . فقد كان دوما يعاني من حدة تحولات مزاجه . فتارة يكون في قعر اليأس والقنوط وتارة اخرى في قمة الانشراح والثقة .

ولنقرأ الان بعض ما كتبه «بيتر كوتس» و «تيلما نكلاوس» عن طفولة تشابلن في سيرة حياته التى الفاها تحت عنوان «الفتى الصغير» :

«كانت اول مأساة تترك اثرها على تشابلن هي موت ابيه . فهو يحدثنا كيف امضى الليلة كلها واقفا امام مستشفى القديس توما يتطلع الى النور المنبعث من نافذة الجناح ، الذي يتوسد فيه ابوه فراش الموت ، وهو فريسة للوحدة والرعب اللذين يعصفان بنفس اي طفل يحس بكارثة وشيكة دون ان يقدر على ادراك طبيعتها وبواعثها .

ونجح اجتماعيا بين جيرانه وفي الاوساط الارستقراطية حين اكتشف انه يستطيع تقليد كل فرد وكل شيء .. من سائق السيارة المسكين ذي القدمين المتورمتين والحذاء البالي المفرط في الاتساع الى جابي الايجارات المحلي المشغول دوما بمسح قطرات المخاط السائل ابدا من طرف انفه» .

وقد لايتطلب الامر خيالا متوثبا حتى يستطيع المرء ان يتقصى جذور موهبته الرائعة في التقليد ليجد انها تنتهي الى ازقة الاحياء الفقيرة المعدمة حيث استطاع صبي ضئيل الحجم ان يخلق له مكانة معينة بين اقرانه عن طريق تقليد الاخرين والتسلية على حسابهم .

المسرح اكثر الاساليب نعومة في الدفاع يستخدمه الضعيف ضد القوي . كذلك ففي الصراع على السلطة في الشوارع يمكن ان تؤلف السخرية عائقا فعالا بوجه العدوان . ولكن القدر حرم تشابلن الصبي حتى من التسليات البريئة الصغيرة في تلك الشوارع المضطربة . وادى الفقر والسعي اليومي المرهق وراء لقمة العيش الى انهيار امه تماما ، وعاد في احد الايام ليجد ان سيارة اسعاف قد نقلتها الى احد المستشفيات . وقضى هو واخوه «سيد» فترة من الزمن يتسكعان في الطرقات وينامان في العراء ويبحثان عن لقمة الخبز في كل مكان . ثم تدخلت السلطات لتقبض عليهما وتلقي بهما في مشغل تابع لاحد دور الايتام حيث كتب عليهما ان يعيشا وراء ابواب مقفلة محرومين حتى من ابسط انواع الحرية .

وحين بلغ تشابلن السابعة استطاع بموهبته في التهريج ان يحصل على موضع قدم في فرقة (فريد كارنو) المشهورة من الفنانين مجهولي الاصل .وهناك وتحت رعاية كارنو استطاع تشابلن ان يطور ويصقل مواهبه في التمثيل الايمائي (الذى يعتمد على الاشارات) . ويبدو تأثير هذه السنوات والاستاذ الذى كان يستخدم العصا في التعليم واضحا في جميع افلام تشابلن . لقد كانت تجربة طفولة تشابلن اساسا في تكوين وجهة نظره في الحياة . بينما كان للتدريب الذى تلقاه على يدي كارنو الفضل في تعليمه حرفة التهريج . واستطاع في افلامه ، فيما بعد ان يجد الفرصة لاستخدام ما عنده من حس غريب في التوقيت وطواعية بدنية خارقة للتعبير عن ادق مشاعره .

ومن خلال شخصية المتشرد الصغير قدم تشابلن ـ بضرب من الصدفة التي اتجهت اليها عبقريته لحسن الحظ ـ الشخصية النموذجية التي تصلح للتعبير عن مزاجه وفلسفته ، وتتسم افلامه الاولى بشيء من الفجاجة والسادية المجردة • ولكن تشابلن كان قادرا على تلمس طريقه وكانت شخصيته تنمو باستمرار ولذا نرى مظاهر الفجاجة تختفي بسرعة وتحل محلها لمسات جميلة ماكرة تتألق وهي تبعث فينا هزة الضحك • وهكذا تولد شخصية «تشارلي» المتشرد المزمن • فالقبعة المستديرة والعصا الخيزرانية ترمزان الى المطامح التي لا قبل له على تحقيقها ومشية «الهنجلة» الغريبة المضحكة توحي بلون من التفاؤل الزائد والشارب الذى يشبه بصمة الاصبع قطعة مضحكة من العبث • ولكن وراء كل هذا العبث وسوء المظهر ثمة شيء من تطلع الى البروز • المرء يستطيع ان يشعر بان وراء كل ما يعكسه من تفاهة تأثير وشخصية خرقاء ، رغبة عارمة في ان يكون رجلا ذا شان ، عاشقا او بطلا •

والذى يجعل شخصيته لطيفة وانسانية وعالمية في ابعادها حقيقة انه ليس ذلك الرجل الذى يحلم بأن يكون ولن يكون • انه • ابدا الحالم المتفائل الذى يصطدم بالواقع باستمرار • ولتشارلي ايضا لحظات انتصاره ، هي عادة نتيجة المكر او سرعة الخاطر المحضة ولكنه لا يفوز في الحقيقة ابدا ولكن مهما يكن سوى الحظ الذى يلاحقه ومهما تكن خيبة امله عظيمة فاننا نراه ينفض الغبار عن ثيابه الرثة ويعدل قبعته المدورة على رأسه ويهز عصاه ثم يمضي بخطواته المعهودة نحو الافق مستعدا تعهده للدخول في جولة خاسرة اخرى مع الواقع •• جولة قائمة على الوهم والركض وراء السراب وان كانت اعجز من ان تزرع في نفسه اليأس والشعور بالعبث • وبكلمة اخرى فان تشابلن يرسخ في اعتقادنا وفي لاشعورنا ان هناك حياة نابضة •• لا الحياة الجميلة او الحياة النبيلة او الحياة السعيدة ، اي «لون» من الوان الحياة •

انا اشك في كون تشابلن قد طرح افكاره بالطريقة الاكاديمية المعروفة • فهو فنان وليس محاضرا ولو انه في بعض افلامه الاخيرة قد سقط ضحية الميل الى الوعظية • في افلامه الاولى كانت الفكاهة تأتي اولا وتتبع فيها الافكار • لعل القارىء يتذكر تشارلي في فلم «تنكبوا السلاح» ، حيث يتنكر بهيئة شجرة لايهام العدو • ثم كيف يصرف بلباقة الجنود الالمان الذين يأتون لالتقاطه على انه حطب وقود ! ويتذكره المرء ، لقطة اخرى ، وهو يتطاول بعنقه من فوق اكتاف الجنود المشغولين بقراءة الرسائل الواردة اليهم ووجهه ينضح بمشاعر اللهفة كأن الرسائل كانت مرسلة اليه ـ ذلك لان تشارلي لم تأته اية رسالة وكان لابد له ان يقنع نفسه بما تعود عليه قراءة رسائل الاخرين من متعة ورضاء •

في فلم «البحث عن الذهب» ـ وهو واحد من اعظم افلامه ـ نرى المشهد المشهور لكوخه الخشبي الذى يجرفه انهيار الثلج الى حافة الهاوية ، حيث يبقى هناك يتأرجح بشكل مدهش بين الهاوية والاستقرار • وهناك المشهد الحبيب الى النفس الذى يحاول تشابلن فيه ان يعرض ، عن حقيقة اهمال الجميع لحفلة عيد رأس السنة التي دعا اليها ، بأن يجعل شوكة الطعام ترقص •

ونراه في «انوار المدينة» في اكثر ادواره حزنا وعاطفية • فهو يكافح ببسالة ، متحملا المشاق الجسام في سبيل الفتاة الضريرة الفقيرة التي يحب• وتحبه هي ايضا ، لفرط طيبته واخلاصه لها • ولكن حين تستعيد بصرها لاتصدق ان منقذها هو نفس الرجل الضئيل المضحك الذى يزورها في محلها لبيع الزهور ، بل وتكاد تضحك عليه وتهزأ به • وفي فلم «العصر الحديث» يسخر تشابلن بحرارة من عصر الالة الذى يقدمه لنا عصرا يهبط بالانسان ويجعله مجرد مسمار في ماكنة المجتمع الحديث الجبارة • فيبدو فيه تشارلي الميكانيك على درجة مريعة من الخضوع لالية الحياة اليومية حتى انه يحرك يديه بصورة لاشعورية ليشد براغي موهومة يراها في كل مكان ـ حتى في مقدمة ثوب امرأة •

في هذا الفلم كان موقف تشابلن من المجتمع الذى نعيش فيه بالغ التأثير • كان بالغ التأثير الى درجة ان كثيرا من الشخصيات الامريكية قد شعر بضراوة الهجمة وطبيعي ان يتبادر الى اذهان هؤلاء ، الذين كان تشابلن يغمزهم بافلامه وفي بعض تصريحاته العامة ، ان تشابلن احمر • وقد اتهموه بالفعل بالشيوعية وعدم الولاء لامريكا • فنظمت حملات الدعاية والتشهير ضده • وبادرت بعض الصحف ـ كالعادة ـ الى الرد على وجهات نظره السياسية بنشر معلومات «تفاصيل مخزية» ملفقة طبعا عن حياته الخاصة • لقد كانت هناك دوما الصحف التي تستطيع ان تلفق الاشاعات وترى في نمط الحياة التي يحياها تشابلن ما يشبه ويصلح في



الوقت ذاته مادة للتشهير حسب اجتهادها • ولكن يبدو ان الامر لم يكن لمجرد امتاع القارىء وتحقق مبيعات على حساب سمعة الفنان ، بل كان ثمة غرض أردأ واكثر شيطانية من ذلك بكثير • ذلك هو تلويث سمعة تشابلن والحط من قيمة آرائه • ومع ان تشابلن ظل محتفظا بشعبية كبيرة فقد قام نفر من الناس ينظر ببغضاء الى آراء الفنان ومواقفه • واستطاع هذا النفر اخيرا ان يبعد تشابلن من امريكا •

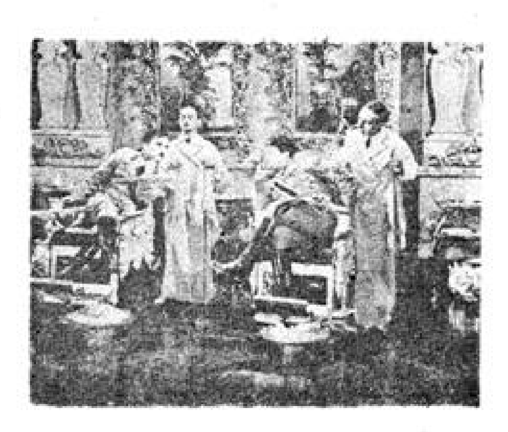
وجاء فلمه التالي «الدكتور العظيم» يقيم وجهات نظره على اساس واضح متين • فقد كان فلمه الناطق الاول سخرية لاذعة من الفاشية ونداء مؤثرا في سبيل الاحتشام واحترام حقوق الفرد • ولعل افضل ما يتذكره المرء من الفلم هو الطريقة الرائعة التي يتقمص بها تشابلن شخصية هتلر ويصور لنا هوسه وجنون العظمة عنده بشكل رائع • لقد جعل من السخرية والتنكيت سلاحا جبارا وجعل من هذا الطاغية اضحوكة العالم •

لقد كان في صدق المشاعر وطهارتها التي عبر عنها تشابلن في هذا الفلم ما يبعد عنه تماما تهمة الشيوعية ويسخف الادعاء الباطل القائل بانه يحارب نمط الحياة الامريكي • واذا كان المرء بحاجة الى دليل يثبت ان تشابلن مجرد داعية انساني بسيط ـ واميل الى العاطفية ـ فان فلم الدكتاتور العظيم يقدم له هذا الدليل •

ومضت سبع سنوات قبل ان ينتج فلما جديدا والحق انها كانت فترة زادت فيها مرارة الفنان • فقد ازدادت البغضاء نحوه في امريكا • وكان بعض مشاعر البغضاء هذه نابعا عن تعصب شوفيني رخيص سببه ، مثلا ، رفض تشابلن الحصول على الجنسية الامريكية • وهاهو الحلاق الضئيل (فلم الدكتاتور العظيم) يرى آماله في امكانية سيادة السلام بين البشر تتحطم بكل قسوة في اعقاب الحرب•

فما ان تم تحطيم الطاغية حتى اندفع المنتصرون يذبح بعضهم بعضا . ولعل فلم تشابلن الاخير كان تعبيرا مدركا عن هذه الخيبة المريرة . ففي فلم «مسيو فيردو» نرى المتشرد الضئيل المرح ،المتعطش للحياة والمستخف بالنكبات يتحول الى «ذي لحية زرقاء» انيق اريب يفترس النساء الثريات ، اذ يغويهن ثم يقتلهن طمعا في ثرواتهن . ان تشابلن لم يعد يؤمن بان «الحياة يمكن ان تكون صورة من الانطلاق والجمال» . فقد ادرك الان ، للمرة الاولى ، ان بذرة الشر مغروسة في كل نفس . لقد كان كل ما يحلم به تشابلن في متناول «فيردو» : النساء والمال والمركز واحترام العالم . وها هو تشابلن اللامنتمي يغدو فيردو «المنتمي» الذي يكيل الطعنات الى المجتمع في اكثر مواضعه ضعفا وحساسية . وحين يلقى القبض على فيردو ويقدم الى المحاكمة لايبدي اي شعور بالندم . وفي دفاعه عن نفسه يؤكد بان الفارق بين الجريمة والوطنية فارق كمي . فالذي يقتل فردا يعتبر مجرما والذي يقتل الملايين يدعى رجل دولة . ان فيردو هو تشابلن نفسه بغير شعوره بالحد الفاصل بين الفضيلة والرذيلة . ان فيردو هو تشابلن نفسه الذي هزمته وافسدته الحياة ـ بينما يؤلف المشهد الاخير للرجل الصغير وهو يتوارى في الافق «في الطريق الى المقصلة» ارتدادة عنيفة الى الخاتمة التقليدية لافلام تشابلن .

انمسيو فردو رجل مخلص لعائلته . فهو يحب زوجته المريضة واطفاله ويذهب يوميا بكل هدوء وانتظام الى عمله الذي يقوم على القتل ، لكي يوفر لهم القوت . هكذا رأى تشابلن العالم ، حيث تبرر الامم الابادة والقتل الجماعي باسم الوطنية والمصالح القومية . وعلى هذا فان اي عمل مشين يمكن ان يجد له تبريرا في الاجتهاد القائل بأن العمل هو عمل على اية حال . واذن فليس من الغريب ان تثير آراء بهذا القدر من الصراحة الناس الذين طالما اعتبروا تشابلن مخربا للقيم التي يتعلقون بها تعلقا شديدا . وهكذا قوطع الفلم في امريكا واضطر تشابلن الى سحبه من دور العرض .



واضطر هو في النهاية الى مغادرة أمريكا والاقامة في سويسرا . وفي المنفى انتج فلم انوار المسرح (١٩٥٢) . وهو قصة مؤثرة لموسيقي يعتقد بانه فقد قدرته الفنية . هنا اقلع تشابلن عن القضايا السياسية والاجتماعية ليوجه اهتمامه الى قضايا شخصية بحتة . وكأنه اراد ان يقول ما دام العالم لا يبالي به فما له يبالي بالعالم .

ان الاسهام العظيم الذي قدمه تشابلن للسينما يكمن بجعله الكاميرا اداة بالغة الطواعية للتعبير عن مشاعره ومواقفه . فقد كان يكتب قصص افلامه ويخرجها وينتجها ويمثلها بنفسه ـ بل كان في اكثر الاحيان يضع موسيقاها التصويرية . لانه في مستهل حياته الفنية ، عمل مع غريفيث وماري بيكفورد ودوغلاس فيربانكس الاب فقد استطاع ان يتمتع بالاستقلال بعيدا عن الضغوط التجارية لشركات السينما ويتبع ميوله الفنية دون قيد . وهكذا استطاع ، عبر تصويره لحياة هتلر ومسيو فردو ، ان يقدم للعالم شخصية سينمائية خالدة .

مخرجون عالميون

٣

اعداد صباح الزيدي



ليس الحديث عن النوابغ والعبقريات بالامر السهل ، واليسير ، على المراقب ، والمتتبع لسلوك هذه النماذج الانسانية ذات السلوك الخارق والنزعة التغييرية الزاخرة ، فاستقراء غموض عبقرية ما ، لابد وان يصطدم بكثير من العقد والافتراضات الباطنية المبهمة والتي لا يمتلك قدرة فك رموزها غير فهم تلك الشخوص الذاتي لمسارات حياتها وثمار عطائها وما تقدمه للعالم من ابتكارات وانجازات على اصعدة الفكر والعلم والفن • لذلك فان الفهم يتركز في الغالب على استيعاب الاعمال التي تبلورت عنها تلك العقول الفذة وتشريحها والقاء الضوء على كل جزء منها كيما يتيسر سبيل موضوعي للاشراف على مغزاها وجوهر معين صانعها •• او بطريقة اخرى ، لاستلهام حقائق شخصية مبدعها • وحتى هذه الوسائل تبدو في احايين كثيرة غير كافية وبعيدة عن ان تشمل بطرائقها الشتى مختلف جوانب تلك الشخصية، الذي يجعل المرء يستعين بالتصريحات، والكتابات ، والسير الذاتية ، التي يتركها المؤلفون والا لما حار النقاد

اورسون ويلز

« لا يكون الفيلم جيدا حقا الا حينما تكون الكاميرا عينا في راس شاعر

اورسون ويلز

والباحثون عبر مئات السنين في تفسير الاف الشخصيات التاريخية والتي تركت بصماتها رسيخة في قلب الزمن كوليام شكسبير مثلا ذلك الذي الفت عنه مئات الكتب والتي اغلبها تتحدث عن حياته وسلوكه من خلال شخوص مسرحياته ولكن بصيغ واشكال وقناعات مختلفة الامر الذي كان يوصلها حد التناقض فيما بينها احيانا . لذلك فاننا ونحن نكتب عن اورسون ويلز « الطفل المعجزة » كما تسميه هوليود و « النابغة الفتى » كما يسميه سادول نعترف باننا مقصرون في الوصول الى جوهر وحقيقة هذا الرجل فكل ما لدينا عنه هو بضعة افلام له عرضت في بلادنا في فترات متقطعة ومتباعدة وقد قام هو باخراجها وانتاجها ومونتاجها ك « بذور الشر ، و عطيل ، ومحاكمة ، والغريب ، وسيدة من شنغهاي ، وماكبث ، والمواطن كين » .. والافلام الاربعة الاخيرة عرضت منذ خمسة عشر عاما وظلت في الذاكرة اشباحا تترى لكننا مع هذا نحاول بما تيسر لنا ان نقدم صورة موجزة لحياة هذا الرجل الذي عمل ويعمل في مضمار السينما ممثلا ومخرجا ومسرحيا واذاعيا احيانا .

● نبوغ مبكر :

ولد اورسون ويلز في مدينة كينوث احدى مدن الولايات المتحدة الاميركية في السادس من ايار عام ١٩١٥ ومنذ ايام طفولته الاولى اظهر نبوغا غير عادي جلب اليه الانظار واسترعى اهتمام علماء النفس وعندما بلغ العشرين من عمره كان ويلز قد بدأ يعمل في الاذاعة وهناك بدت ثمرات نضجه المبكر تظهر ذلك عندما قدم مسلسلة تمثيلية اذاعية باسم « حرب العوالم » مقتبسا اياها عن قصة هـ.جـ. ويلز لقد سمعت هذه التمثيلية في وقت كان العالم فيه على اعتاب حرب وشيكة لذلك ترك اسلوبه الاخراجي المعتمد على الاثارة والغموض والخوف والذي اعتمد فيه على كل ما تمتلكه الاذاعة من تكنيك وامكانات صوت وموسيقى رعبا وفزعا لدى ملايين الاميركيين حتى اعتقد عدد كبير منهم بان الحرب قد قامت بالفعل ويقال ان قسما من المستمعين قد ماتوا من الرعب ! .. ولقد ساعدته خبرته الاذاعية التي تطورت بمرور الايام على ان يخرج العديد من المسرحيات

اورسون ويلز

الكلاسيكية بنجاح فائق وبطرق مبتكرة جلبت اليه الانتباه والاعجاب فـي آن واحد .. اذ قام باخراج مسرحيـات شكسبير ـ ماكبث . ويوليوس قيصر كما أخرج مسرحية الدكتور فاوست على مسارح نيويورك مستفيدا من خبرته في التكنيك الاذاعي حيث استخـدم الضجيج والابواق والنفير والصخـب الخلفي للتعبير عن اجواء مسرحياته .. وفي الوقت الذي كان يعمل للمسرح كانت تمثيلياته الاذاعية المشوقة تتوالى على المستمعين وكان يقوم بدور الراوي في قصصها وهي الطريقة التـي استخدمها بعد ذلك في فيلميه الخالدين « المواطن كين » و « عظمة آل امبرسون» وقد كان اول من فعل ذلك في السينما

فرصة ثمينة :

لقد اصبح اورسون ويلز شهيرا وهو لم يبلغ بعد الخامسة والعشرين ولقد كان سبب كل ذلك اخراجه الطليعـي للمسرحيات الكلاسيكية ونبوغه الاذاعي في التمثيليات المشوقة الامر الذي جعل شركة سينمائية كبيرة مثـل R.K.O. تعقد اتفاقية معه تسلمه بموجبهـا سلطات المنتج الواسعة . وتضع تحت تصرفه استوديوهاتها بكاملها الامـر الذي يجعله فرحا « هذه هي اجمـل دمية ميكانيكية يمكن تقديمها لولـد » ثم بدأ يعمل باخراج اول افلامه وهو « المواطن كين » .

(المواطن كين) ١٩٤١ :

ورغم ان الفلم الذي تهيأ لاخراجـه جوبه بحملة كبيرة بغرض الغاء فكرة انتاجه فان كل هذا عاد على الفيلـم بالنفع الكثير وعلى ويلز بالذات بالشهرة الكبيرة وقصة الفيلم تبدأ بعد فتـرة من موت ملك الصحافة الامريكيـة المليونير تشارلز فوستركين ، حيـث يقوم رئيس تحرير جريدة سينمائيـة بارسال احد مخبريه للاتصـال بذوي تشارلز واصدقائه وذلك للاستفسـار عن حياة هذا الرجل ، ويتمكن المخبـر من الالتقاء بخمسة اشخاص مقربيـن لكين وكانت لهم علاقة حياتية وثيقـة بحياته وهم : خادمه الخاص وزوجته الثانية . وشريكه في العمل . وولي امره ابان كان صغيرا ثم اخيرا احـد اعز اصدقائه .

ويبدأ كل واحد من الخمسة ، بادلاء رأيه في كين ، والحـديث عـن جوانب حياته ، الخاصة والعامة ، ما ظهر منها وما خفي ، من خلال صلته هو بـه ، واطلاعه على اسلوب حياته وعلاقاتـه بالاخرين وخلال حديث كل واحـد من هؤلاء الخمسة نشاهد الاحداث التـي يرويها كل منهم على شكل فلم سينمائي بطريقة العودة الى الماضي ، او البـاك بروجكشن كما اصطلح عليها وهـي طريقةقديمة في السينما لكن استخدامها عند ويلز اضاف لها شكلا جديدا ذلك انه استخدم فيها تداخل الحوار والصور والمواقف الامر الذي جعل الفيلم اشبه ما يكون بجريدة سينمائية يعلق عـلى احداثها الراوي وهو الاسلوب الـذي اتبعه ويلز في « المـواطن كـين » و « اسرة آل امبرسون العظماء ١٩٤٢» . وهكذا فاننا نشاهد اربعة او خمسـة افلام ضمن (المواطن كين) وكل واحد منها يتحدث عن حياة كين ولكـن مـن وجهة نظـر مستقلة لواحـد من الخمسة اشخاص الذين عرفوه وعاشو معـه . ولما كانت غاية المخبرالوصول الى نتيجة نهائية وموحدة ومتناسقة ـ موضوعيا ـ لحياة كين لذلك فانه يصطدم بتناقض الاراء في شخصية كين عند هـؤلاء الخمسة فكل واحد منهم له رأي وقناعة خاصة وتختلف اختـلافا تامـا عن



مع جوان فونتين في « جين اير »

« ان الاخراج الوحيد الذي لـه اهمية حقيقية يتم اثناء عمليـة المونتاج • لقد كان علي ان اعمـل تسعة شهور في مونتاج فيلمـي « المواطن كين » وكذلك قمت بعمـل مونتاج فيلمي « ال امبرسون » •• لقد وجدت مشاهد في فيلمي لم اقم بعملية مونتاجها بعدما سحبوا الفيلم مني وفي الحقيقة انه حيث يستقيم لي عمل معنى ذلك انني انا الـذي قمت بعملية مونتاجه » •

اورسون ويلز

الشخص الاخر الامر الذى يترك كين شخصية مبهمة رغم الطيبة التـي اسداها ويلز عليه •

ولعل ويلز تكلم بلغة براندياللـو المسرحية فى هذا الفيلم بقصد او عفوية فكين هو ليس الشخصية المميزة الابعاد •• الواضحة الافعال وانما هو مجموعة من الانعكاسات والعواطف والمشاعـر والانانيات المختلفة • وهو كحقيقـة يبدو نسبيا •• لا هو واقعيـا ولا هو مطلقا •• اى انه كين كما يراه الاخرون •• او بصورة اوضح هو كين الذى لا يحب غير جريدته برأى احد الاشخاص الخمسة وهو كين الانانى الذى لا يحب غير نفسه برأى الثانى •• ثم هو كين الذى لا يحب امه برأى الثالث وهو كين الذى لا يحب غير زوجته برأى الرابع•



« المواطن كين » ١٩٤١

لقد كان فيلم المواطن كين فيلمـا تجريبيا •• فهو من جهة تناول شخصية مهمة فى المجتمع الامريكى لا سيما اذا عرفنا ان تشارلز كين كان متزوجا من اميلى ابنة شقيق رئيس الولايـات المتحدة الامريكية • ولقد كانت للميزات الاخرى والتى ادخلها ويلز على الفيلم

اورسون ويلز في « ماكبث »

اورسون ويلز

ما جعله يحضى باعجاب وتقدير كبيرين رغم فشله المادى فى الريف الامريكى الذى اعتاد نوعية خاصة من الافلام .. لقد كانت القصة مركبة والتصوير متجددا ستخدم ويلز فيه زاوية العدسة العريضة التى اعطت الايحاء بسعة المساحات المصورة كذلك كانت الكاميرا تلهث على الدوام باحثة عن سر الشخصية وحقيقتها تلاحقها موسيقى ايقاعية ذات قيم درامية وانارة رمزية تعتمد الظلال العميقة وسيلة فى التركيز على عناصر الدراما فى القصة ثم استخدامه الموقف للعمق والديكورات المضغوطة ورغم ان بعض النقاد ولاساتذة السينمائيين امثال ارثر نايت يعيبون على الفيلم افراطه فى التجريبية واستخدامه للقطات القريبة لا بدافع النمو الفنى اكثر منه غرابة اللقطات ذاتها ثم وصوله الى نتيجة نهائية مصطنعة الى حد بعيد فانهم يعترفون في النهاية بان فيلم «المواطن كين» « كان جريئا ، ومثيرا ، هز المتفرج المثقف » .

لغة جديدة :

لقد تحدث « المواطن كين » وهو الفيلم الاميركي بلغة اختلفت الى حد بعيد عن اللغة التى دأب الفيلم الامريكى التقليدى على التحدث بها منذ نشوء هوليود فى العقد الثانى من القرن العشرين .. فما هو معروف عن الافلام الامريكية كونها ميلودرامات ورومانسيات متشابهة فى القصص والسيناريوهات والمونتاج والاساليب الاخراجية رغم ظهور المدارس المختلفة فى مثل هذه الامور فى العالم ولا سيما فى الاتحاد السوفيتى وايطاليا والسويد .. لذلك فان المتفرج المثقف اذا ما عرضت عليه خمسة افلام لخمسة مخرجين اميركان وسأل عن الفارق بين هذا الفيلم وذاك لما وجد اى فارق من ناحية الاخراج مثلا فهى متشابهة تماما من جميع النواحى ولعل هذا الامر واضح في احد الافلام الاميركية الذى انتج اوائل الخمسينات باسم « قصص او . هنرى » الذى يسرد خمس قصص وقام باخراجها خمسة من كبار المخرجين الامريكان حيث لم تظهر ولو ميزة صغيرة تجعل لكل فيلم من الافلام الخمسة شكلا دراميا معالجا بطريقة سينمائية مختلفة وجديدة عن الطرق الاربعة التى عولجت بها القصص الاربع الباقيات .

وهكذا فان « المواطن كين » الذى عولج بطريقة لم تالفها السينما الامريكية ولم يالفها ويستسيغها الجمهور الامريكى جعل الفيلم فى موقف لا يحسد عليه عند النظارة الاميركان حيث سقط سقوطا ماديا فظيعا فى الريف الاميركى الذى تعود الحركة والقصة التقليدية المحبوكة من الالف الى الياء .

« اسرة امبرسون العظيمة » ١٩٤٢ :

وفى عام ١٩٤٢ عهدت شركة ROK الى اورسون ويلز ان يخرج فيلما ثانيا ولكن بحرية اقل وبشروط اكبر وذلك بسبب ما جره فيلمه التجريبى الاول على الشركة من خسارة مادية وهكذا فقد وافق ويلز على مطاليب الشركة وبدأ يعمل باخراج فيلمه الثانى الذى سماه « اسرة امبرسون العظيمة » عن قصة من تاليف بوث كاتاركنجتون والقصة تتبع سيرة عائلة آخذة بالتدهور فى وقت بدا فيه نمو الطبقة الارستقراطية الصناعية . والفيلم يركز على العلاقات الفردية الخاصة من خلال العلاقات الاجتماعية العامة من خلال ابراز احدى الشخصيات المنحطة المقلوبة فى دوامة انهيارها الطبقى امام بورجوازية صناعية قوية .. ولقد سحب الفيلم



عظمة ال امبرسون

« لو لم يكن اورسون ويلـــز لنقص شيء ما في السينما »

جورج سادول

من ويلز اثناء ما كان يقوم بمراحلــه الاخيرة ـ وقامت الشـركة التى بدأت تدخل فى خصام مع ويلز بعمليـــة مونتاج للفيلم رغم احتجاج ويلـــز ومعارضته وحينما عرض الفيلم لم يحز على النجاح المقبول من قبل عامـــة المشاهدين باستثناء المثقفين منه رغم انه اقوى من « المواطن كين » معالجــة وابتكارا وفنية ٠ ولقد كان ويلز حين يواجه بالنقد ينسب فشل بعــض مشاهد الفيلم الى الشركة المنتجـة التى سحبت الفيلم منه ولم تسمح له بالقيام بعملية مونتاجه لذا فهو يقول عن ذلك «حيث يقوم لى عمل ـ يقصد امبرسون ـ فان معنى ذلك اننى انا الذى قمت بعملية مونتاجه ٠٠ لقد عملت شهورا طويلـة فى مونتاج امبرسون قبل ان يسحبوه منى » ٠

المونتاج اهم شيء :

وويلز رغم استخداماته المتعـددة للموسيقى ٠٠ والظلال ٠٠ والعمـــق البعيد والحوار المتداخل ٠٠والديكورات المسقوفة ٠٠ فهو يعتمد المونتاج بالدرجة الاولى ٠٠ ويعتقد بان المونتاج هو اهم شيء فى العمل السينمائى بل « ان بلاغة السينما تصنع في غرفة المونتاج» في رأيه لذلك لم يكن غريبا ان يمضـى تسعة شهور فى مونتاج فيلمه «المواطن كين » وبمعدل ستة ايام فى الاسبوع ٠

وفي منتصف الاربعينات ســافر اورسون ويلز الى امريكا الجنوبيـــة ليخرج فيلما بالالوان صور منه مئـــة الف قدم من الافلام بعد ان انتج قبله فيلم باسم « رحلة الى بلاد الخـوف » وفى عام ١٩٤٦ اخرج اورسون فيـــه « المجرم » او الغريب وما ان جاء عام ١٩٤٨ حتى حقق فيلم « سـيدة من شنغهاى » الذى مثلته امامه ريتـــا هيوارث وهو فيلم عاطفى عن علاقـــة



المواطن كين

تنشأ بين بحار ارلندى « ويلز » وغادة حسناء « هيوارث » متزوجة من محـام قدير ومشهور بيد انه كسيح ٠

تحقيقات في اوربا :

وبعد هذا الفيلم سافر الى اوربـــا ليحقق هناك احدى مسرحيات شكسبير التى قدمها فى السابق للمسرح وبشريط سينمائى باسم « ماكبث » ثم يسافـر عام ١٩٥٢ الى مراكش وايطاليا ليحقق شريطا اخر باسم « عطيل » وخلال هذه الفترة كان ويلز يمثل فى الافـــلام الاوربية اضافـة لقيامـه بالاضطـلاع بالادوار الرئيسية فى افلامه كذلـك يخرج فيلما رديئا » باسم « اضبارة سرية » قوبل بالبرود بعد ان كان مؤملا له النجاح الكبير ٠٠ ورغم ان معظـم الافلام التى كان يمثل فيها ذات صبغة تجارية بحتة الا انها قدمت اورســون ويلز كممثل جيد للعالم ولعـل فيلـم « الرجل الثالث » الذى قام ببطولتـه مع جوزيف كوتن احسن دليل على ذلك ٠٠ لقد نجح هذا الفيلم الذى اخرجـه الانكليزى « كارول ريد » باساليـب المدرسة الفرنسية القديمة ، التعبيريـة والطبيعية متحدثا فيه عن الجو العـام لاوضاع ما بعد الحرب العالمية الثانية وقد اشتركت فى انتاج الفيلم مجموعة من الدول كامركا وبريطانيا والمانيـا والنمسا وايطاليا ٠ وهو فيلم بوليسي مشوق لاقى نجاحا عالميا منقطع النظير ٠

فى عام ١٩٥٥ حقق اورسون ويلـز فيلم « السيد اركادين » وهو فيلم عادي كان يمثل مع الاربعة افلام التى سبقته فترة انحطاط فى مستوى ويلز الاخراجى والفنى لا يمكن ان يرقى الى مستـواه الفذ فى فيلميه الاولين « المواطـن كين » ١٩٤١ و « عظمة آل امبرسون » ١٩٤٢

أسس المجد :

وفى عام ١٩٥٧ اخرج اورسون ويلز

« لقد كان فيلم « المواطن كين » جريئا · ومفجرا هز المتفرج المثقف، دون ان يحرك في المتفرج العادي ساكنا » ·

ارثر نايت

اورسون ويلز

فيلمه الرائع « بذور الشر » ، وقدتحدثت الصحافة السينمائية العالمية كثيرا عن هذا الفلم واعتبر احد اروع اعمال ويلز السينمائية · وفي عام ١٩٦٠ اخرج فيلمه الرائع «محكمة» عن قصة الكاتب التشيكي الكبير فرانز كافكا ·

وفي فيلم محكمة ، استطاع ويلز ، ان يبلور طاقته الفكرية ، وخياله الرائع ، من خلال السقوف الخفيظة والاشكال الرمزية ، والظلال الحادة ، والاصوات ، والمونتاج السريع ، الذي جعلنا نلهث في تتبعنا لاحداث الفيلم، التي كانت تمر من امام اعيننا بسرعة وكثافة وغزارة ·· لقد كان يكفي ويلز كي يفصح عن امكاناته ان يقدم فيلم «محكمة» ولقد مثل في الفيلم انتوني بريكنز وجان مورو بالاضافة الى ويلز نفسه الذي اضطلع بدور المحامي فيه ·

لقد وضع فيلم « محكمة » ١٩٦٠ الى جانب « بذور الشر » ١٩٥٧ بالاضافة الى فيلم « المواطن كين » ١٩٤١ و « عظمة ال امبرسون » ١٩٤٢ في قائمة مئة فيلم اعدها المؤرخ العالمي جورج سادول وتعتبر من اروع واعظم الافلام التي انتجت في تاريخ الفن السينمائي كله من مجموع مائتي الف فيلم انتجها العالم منذ عام ١٨٩٥ وحتى عام ١٩٦٧ ·

مخرج مقل ولكن ···

ان ويلز مقل في اخراجه الافلام وافلامه التي حققها منذ ان بدأ يعمل في الحقل السينمائي لا تتعدى العشرة افلام واذا ما اخذنا الاربعة افلام التي عدت من روائع ما تمخض عنه الفكر السينمائي العالمي ، وقارناها بنسبة ما انتج في العالم من افلام والى خلاصة ما انتج في العالم من اشرطة جيدة ، سيتضح لنا ، مدى ما يتمتع به من ثقافة ، تضعه في الصدارة من جهابذة السينما العالمية ، رغم ما تطلق عليه من نعوت واوصاف ، منها السذاجة في التقديم والجمود في استخدام الكاميرا ·· و ·· الخ

ان ويلز مستقر حاليا في اوربا ، وهو يعمل الان ، في كثير من الافلام الكبيرة والصغيرة على حد سواء بالاخص، الافلام التي تنتج في فرنسا وهو امر لا يخدم ويلز كفنان عظيم كان الاجدر به ان يكرس كل وقته لتقديم الافضل من الافلام التي يعد مواضيعها ويخرجها سيما وهو يتمتع بهذه القابلية الخارقة ·· ان الافلام التي اضطلع فيها ويلز ادوار شتى ما بين البطولة والثانوية ·· واغلبها ثانوية تبلغ بالعشرات ولعل اخرها من التي عرضت في بلادنا فيلم « باريس تحترق »الذي مثل فيه دور السفير السويدي في فرنسا ·

سينما الفنان :

واسلوب ويلز المميز في الاخراج والمونتاج لم يكن متأثرا باسلوب ما كما هو دارج في العديد من الانتاجات والتيارات والمدارس السينمائية ·· فهو مثلا لم يتأثر باسلوب ايزنشتاين او دفجنكو او احد مخرجي الطليعة السويديين والايطاليين · بل ظلت افلامه تحمل بصماته هو ·· لا بصمات الاخرين ··



لقطة من فيلم « المحاكمة »

---

(١) قصة السينما في العالم – من الفيلم الصامت الى السينراما – تاليف ارثر نايت – ترجمة سعد الدين توفيق ·

(٢) تاريخ الفن السينمائي جـ٤ جورج سادول ·

(٣) مجلة الهلال العدد العاشر السنة ٧٣–١٩٦٥ عدد خاص تقديم صلاح ابو سيف ·

(٤) فن المونتاج السينمائي – تاليف كارل رايس – ترجمة احمد الحضري تقديم احمد كامل مرسي ·

(٥) مجلة السينما – عدد ٤٣ – ١٦ تموز ٩٥٦ كامران حسني ·

ترجمة واعداد : عزيز حداد

سيناريوهات المخرج السوفياتي سيرجي ايزنشتاين

الاعتصام
او
«الاضراب»



ايزنشتاين

[نشر لاول مرة بالروسية في ربيع عام ١٩٧١ . وهذه الترجمة العربية هي الاول بعد نشره بالروسية — المترجم] .

السيناريوهات

مقدمة بقلم
سرجي ايزنشتاين(١)

... لو كنت باحثا خارجيا ، لقلت عن نفسي بان هذا المؤلف — كما يبدو — مأخوذ بفكرة واحدة وموضوع واحد ، مرة والى الابد .

وكل ما فكر به وعمله — وليس هذا ضمن كل فلم على حدة بل عبر كل افكاره وافلامه — كان دائما وفي كل حالة ، هو نفس الشيء .

فالمؤلف يستخدم مختلف العصور (القرن الثالث عشر . السادس عشر . أو العشرين) . أقطار وشعوب مختلفة (روسيا . المكسيك . اوزبكستان . أمريكا) . مختلف الحركات الاجتماعية والتحولات داخل الحركة في الاشكال الاجتماعية الثابتة كتغيير حركات اللحن نفسه .

ان هذا اللحن يتكون في وحدة الفكرة النهائية من أجل الوصول الى الوحدة .

وبالنسبة للمادة الروسية — الثورية — الاشتراكية ، فان هذه القضية هي الوحدة : البطولية — الوطنية (« الكسندر نيفسكي »(٢) ، الحكومية (ايفان الرهيب) وحدة الجماهير (المدرعة بوتومكين) ، التعاونيات الاشتراكية (موضوع الكولخوزات « القديم والجديد »(٣)) (قناة فرغانة) .

اما بالنسبة للارضية الاجنبية ، فاما ان يكون نفس الموضوع، الذي يتكيف وفقاللخصائص الوطنية ، او ظليله غير المباشر ذو الصبغة التراجيدية من حيث الخلفية غير ان كل ذلك هو نفس الموضوع الذي يظهر الفكرة الايجابية للعمل الفني (Opus) الذي هو بالضبط نفس الموضوع ، مثلا الفكرة الاساسية للبطولة الفائقة « نيفسكي » التي تظلمها المشاهد القاتمة لنحر الالمان قرب (بسكوف) التي تنتصب كالطود من اجل الوحدة الروسية .

هذه التراجيديا الفردية التي خططت خلال سفرنا الى الغرب ـ (التراجيديا الامريكية و ذهب زويتر ، جنة المجتمع البدائي في كاليفورنيا التي حطمها الذهب الملعون ـ في النظام الاخلاقي لشخص الجنرال زويتر المناهض للذهب) ،

« المظلة السوداء » (عن بطل هايتي الذي قاد معارك الحركات الثورية للعبيد الهايتيين في نضالهم ضد (الكولونياليين) الفرنسيين ـ نصير توسين ـ لوفي تو ، الذي نصب هنري كريستوف امبراطورا على هايتي ، والذي قضي عليه ، جراء تصرفاته الفردية حين ابتعد عن شعبه) .

« قناة فرغانة » ـ مرة ثانية نشيد الوحدة الجماعية في العمل الاشتراكي ، الوحيد للقهر قوى الطبيعة ـ الماء والصحراء (التي أعطت الارادة الانسانية لجنود اسيا الوسطى في تامرلان القوة لاسقاط الحكومة وابتداء عظمة الصحراء) وتحطيم سيطرة الطبيعة ، التي انهكت شعوب اسيا في نفس الوقت الذي انهكتهم عبودية روسيا القيصرية .

واخيرا (تحيا المكسيك)

وهو تاريخ تغير الحضارة ، وليس معطى (عموديا) ـ بالسنوات والقرون ، وانما افقيا ـ حسب المعايشة الجغرافية لمختلف مراحل الحضارة جنبا الى جنب وهذا هو الشيء المدهش في المكسيك، التي عرفت سيطرة (الباتريارخ ـ تكوانتيبك) جنبا الى جنب تلك المقاطعات التي عاشت الشاعية لعشرات السنين (يوكاتان ، منهاج زاباتا وغيرهما) .

وهي التي حققت المشهد الرئيسي ـ لافكار الوحدة الوطنية : تاريخيا ـ في الهجوم الموحد على العاصمة ـ مكسيكو ، القوى الموحدة للشمالي ـ فيل ، والجنوبي ـ اميليو زاباتا ، وموضوعيا ـ في شخص المرأة المكسيكية ـ سولدا ديرا ، التي تنقلت في عنايتها بالرجل من مجموعة الى مجموعة اخرى من الجنود المكسيك وكل مجموعة تعادي الاخرى ، والتي تنهشها تناقضات الحرب الاهلية (سولدا ديرا) التي كانت الرمز السحري للوحدة الوطنية للمكسيك الموحدة ، والتي تقف على النقيض من الغزاة الاجانب الذين يحاولون تفرقة الشعب وتسميم مجموعة ضد الاخرى .

ـ المقدمة ـ

عن الاعتصام

بقلم لجنة من الاساتذة :

كليمان ، كوزلوف ، كورشونوفا

كراسوفسكي ، ليفين ، شاتيرنيكوفا

في نيسان ١٩٢٤ طلبت ادارة الاستديو السينمائي الاول من سرجي ميخائيلوفيج ايزنشتاين اخراج فيلم بحيث يجب أن يعكس فيه كامل طريق الحركة البروليتارية الروسية في فترة ما قبل الثورة . أدناه أول خطة للسيناريو (كتبها في ١ نيسان) ، والاصح مسودة خطة ، وهي التي تثبت أقدم مرحلة لافكار ايزنشتاين :

« **القسم الاول** . جنيف . روسيا . الصلات .

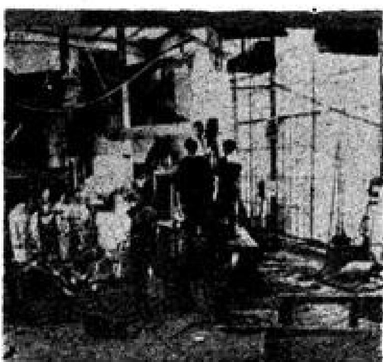
١ ـ لجنة الحدود المركزية .
٢ ـ ارسال الناس والمواد .
٣ ـ الظهور .
٤ ـ وصول الناس والمواد
٥ ـ **العصابات المعاكسة**
٦ ـ عبور الناس
٧ ـ منطقة روسيا (الجهاز . الناس . توزيع الناس ومواد الاتصال) .

القسم الثاني . المطبعة .

١ ـ المطبعة السرية (التنظيم ، العمل ، الفشل)
٢ ـ الحراس (التنظيم)
٣ ـ كلمة السر (« العنكبوت » في المركز)

القسم الثالث . العمل مع الجماهير .

١ ـ النشرات
٢ ـ الاجتماعات
٣ ـ الحشود (سخودكي)
٤ ـ الاحتفالات في أيار « مايوفكي »
٥ ـ الحلقات (الخلايا)
٦ ـ مظاهرات ٩ كانون الثاني والاول من أيار



١٩٤٢ أثناء تصوير (الاعتصام) في الاستوديو الاول للسينما

القسم الرابع • النضال .

١ ـ حملات التفتيش
٢ ـ الاعتقالات
٣ ـ العملاء
٤ ـ الاستجوابات
٥ ـ الاستفزازات
٦ ـ النفي • « سوجي كوتوك » •

القسم الخامس • الاضـــراب •

الاعتصام •

١ ـ التنظيم
٢ ـ العملية
٣ ـ الاجهاض

القسم السادس • السجن •

١ ـ الظروف
٢ ـ الحياة (العادات)
٣ ـ الهروب
٤ ـ التحضير (للهروب) كجزء من حياةالسجون (كيف يتحفزون للحرية ـ التعلق بالحرية)
٥ ـ الاستفزازات
٦ ـ النفي « سوجي كوتوك »

القسم السابع • السجن •

١ ـ الهروب التاريخي
٢ ـ مكتب الجوازات
٣ ـ الجلاء
٤ ـ المحكومون بالاعدام وعقوبة الموت •

القسم الثامن • الاشغال الشـــاقة والنفي •

الخاتمة »(٢) •

ابتدأ العمل في كتابة السيناريو في حزيران سنة ١٩٢٤ ، ورغم ما ورد في عناوين (تايتلات) فيلم « الاعتصام » (والمشهور عالميـــا باسم « الاضراب » ـ المترجم) من أن السيناريو قد أنجز من قبل مجموعة « البرولتيتكولت » الفنية ، اذ ان كاتبي السيناريو الحقيقيين كانا (سرجي ميخـــائيلوفيج ايزنشتاين) و (غريغـــوري الكسندروف) • وفي أواخر مراحل العمل فـــي الفلم التحق بهما (ف• ن• بلينتوف) أحـــد مسؤولي « بروليتكولت » موسكو (وكان يقوم بدور المستشار للقضايا الفكرية والتاريخية) . كما اشترك جزئيا في ذلك (اي• كرافجونوفسكي) لقد كتب السيناريو وفق امكانيات المجموعة الفنية العاملة في الاستديو (المسرح) الذي كان يديره ايزنشتاين بنفسه . والعديد من الادوار كتبت خصيصا حسب خصائص أشكال (هيئات) ممثلي مسرح العمال الاول « بروليتكولت » (وقد كتبت أسماؤهم الحقيقية بدل أسماء شخصيات الفلم ، وقد افردت عن المجاميع) •

وفي هذه المرحلة الاولى من بلورة وتكوين الفكرة ظهـــرت ابداعات ايزنشتاين الجريئة • وبعد ذلك ، اي بعد انجاز العمل في الفلم شخص ايزنشتاين الشيء الجديد في الفلم الذيأخرجه :

« ••• الجديد الثوري في « الاعتصـــام » ـ ليس نتيجة لكون مضمونه ثوريا ـ الحركـــة الثورية ـ بل كان من الناحية التاريخية جماهيريا وليس فرديا ـ ومن هنا وبلا مكابرة ، كان عدم وجود بطل وما اشبه ، تميز « الاعتصام » بكونه « اول فيلم عمالي » ••

المادة تاريخية ـ ثورية ـ « انتاج » ماضي للواقع الثوري الجديد ـ عولـــج لاول مرة من وجهة نظر صحيحة : وهي بحث خصائص ومميزات دقائق مراحل وحدة العملية من زاوية (وجهة نظر) « انتاجية ـ جوهرية »(٣) • ان هـــذه الخاصـــية الصادقة (والعادلة) لا تعود فقط « للاعتصام » بل للفكرة التي ترعرع فيها •

لقـد درس ايزنشتاين والكساندروف مادة تاريخية واسعة ومتنوعـــة (وفي الارشيف حفظت مقتطفات واسعة كتبها الكسندروف) ، ان الغنى والامكانيات الدرامية في هذه المواد قادت الى جعل الفلم المقبل يتجسد أمام المؤلفين كملحمة متعددة الاقسام تحت عنوان عام « نحو الدكتاتورية » • والذي يفهم منالخطة الواردة أعلاه بأن « القسم » ـ كما هو معلوم ـ يتمثل بفصل من الفصـــول (ذي عشرة دقائق ـ المترجم) ، أما الان فان ايزنشتاين والكساندروف يرغبان بوضع سيناريو « مسلسلة » تتكون من سبعة أفلام كاملة الطول (ساعة ونصف للفلم الواحد ـ المترجم) كل واحد منها يقابل مرحلة معينة من مراحل تطور النضال الثوري • في مقالة « التخطيط الحكومي يعطي » (١٩٢٧) أورد ايزنشتاين خطة المسلسلة « نحو الدكتاتورية » كما يلي :

« السلسلة الاولى ـ جنيف ـ روسيا

(تكنيك عمل الحراس ، المقصورة السوداء ، رجال الامن ، الثوار يقـــاومي العصابات ، أدب الدعاية) •



لقطة من الاعتصام







شخصيات

فيلم « الاعتصام »







السلسلة الثانية ــ العمل السري

(تكنيك عمل المنظمات السرية ، المطبعة السرية) .

السلسلة الثالثة ــ اول أيار

(تكنيك تنظيم فعاليات ايار) .

السلسلة الرابعة ــ [ثورة] ١٩٠٥

(اظهار ملامحها الخاصة باعتبارها (قمة) انجاز المرحلة الاولى للثورة الروسية) .

السلسلة الخامسة ــ الاعتصام

(تكنيك وطريقة الردود الثورية للبروليتاريا ضد الرجعية) .

السلسلة السادسة ــ السجون ، التمردات ، الهروب .

(تكنيك تنظيم الهروب ، التمردات في السجون الخ ..) .

السلسلة السابعة ــ اوكتوبر .

(تكنيك أخذ السلطة وتأكيد دكتاتورية البروليتاريا)(٤) .

مما يجلب الانتباه ، قبل كل شيء ، تلك المعلومات الواسعة للاطار التاريخي : فالخطة الاولى ــ هي « تاريخ الحزب لسنتي ١٩١٠ ــ ١٩١١ »(٥) . واعطيت هنا لوحة « لكل تاريخ العمل السري لآخر ربع قرن من الثورة الروسية » وفي الوقت الذي ادخلت فيه مادة جديدة (السنة الخامسة) (ثورة ١٩٠٥ ــ المترجم) و « اوكتوبر » والتي دخلت كمواضيع ضمن آفاق اهتماماتنا كمواضيع خاضعة للعمل التفصيل » ــ هذا ما كتبه ايزنشتاين في مقالة « التخطيط الحكومي يعطي ») .

جرى اعادة تجميع ، بحيث أصبح التكوين العام للمسلسلة كواقع تاريخي منطقي .

وهكــــذا برزت الفكرة الاولى لايزنشتاين كواحدة من الملامح الهامة في قدرته الدرامية التي حظيت بالتطور في سيناريوهاته القادمة ــ ابتداءاً من (سنة ١٩٠٥) و (تحيا المكسيك) الى « قناة فرغانة الكبيرة » و « موسكو ٨٠٠ » .

فالفكرة لا تتوسع وحسب ، بل وتتبلور متركزة في المسودات الاولية للسيناريو الاخراجي والتي ظهرت فيها تفصيلات مدروسة للمشاهد بل وحتى تسلسل جداول الكوادر للمشــاهد مثلا : « ١ ــ رحبة العربات (المقاطع) . امرأة تعطي سائق العربة رزمة ٢ ــ (لقطات للحزام) . المرأة تلتفت . سراويل أطفال ٣ــ السائق يسوق الحصان . يعبر ٤ ــ كبيرة ــ المرأة تنظر للغسيل وتخرج النشرة ٥ ــ مزج الى النشرة »(٦) . ان الظروف الخاصة والتفاصيل المعبرة قد استخلصت من الوثائق أو هي من وضع مؤلفي السيناريو والتي يعود أصلها الى المشوفات «الاكسنتريك» لاعمال ايزنشتاين المسرحية « المكسيكانية » و « الحكيم »(٧) بحيث تضخمت الخطة بذلك .

وعندما أصبح واضحا بأن اخــراج سبعة أفلام كاملة للمسلسلة عملية غير واقعيــة من الناحية الانتاجية ، فان ادارة الاستديو السينمائي اقترحت الاقتصار على قسم واحد منها (مسلسلة واحدة) . فاختار ايزنشتاين « الاعتصام » .

وفي الخطط الاولية نجد أن موضوع النضال « الاعتصامي » كان يشغل قسما واحــدا فقط (فصلا) نورده أدناه :

« القسم السادس . (النضـــال يشتعل) . الاعتصامات .

١ ــ الراية الحمراء كبيرة فوق بوابة المصنع . الكاميرا تتراجع . مصــانع سوداء ، ثلج أبيض . نقطة العلم الحمراء .
٢ ــ الحرس الخيالة يهجمون .
٣ ــ تمزيق العلم .
٤ ــ الحارس في السوق والنساء يرمينه بالبيض .
٥ ــ يقدمون التقارير الى « تومونيج » .
٦ ــ لوحات الاضرابات والاعتصامات .
٦ ــ أ ــ فض الاجتماعات ، الهرب امام البوليس الخيالة والاختفاء في البراميــل . هروب مضحك من خلال المدخنة نتيجة هجوم مشاة البوليس . الاختباء فوق شجرة .
٧ ــ ارسال مخربي الاضراب وفق خطــة لاثارة عراك مصطنع .
٨ ــ طفل يكتشف ذلك .
٩ ــ فشل مخربي الاضراب ، العراك بين بعضهم البعض والجميع يضحكون عليهم .
١٠ــ مصنع ، حزام من البوليس حوله .
١١ــ عمال يرمون أوراق الى رفاقهم .
١٢ــ ورقة يلتقطها عصفور .
١٣ــ الرفاق قلقون ، بينما يتجه البوليس نحو الورقة .
١٤ــ البوليس يطلق النــــار على العصفور . الورقة تنتشل من العصفور القتيل . حذاء البوليس ذو المهماز يدوس العصفور القتيل .
١٥ــ البوليس الخيالة في ساحة المصنع . القائد العمالي الى رفاقه : « أجلس ؟! » . الفرسان عاجزون .
١٦ــ تطويق مصنع (غيفار توفسكي) .
١٧ــ الخيالة في ساحة مصنع (غيفار توفسكي) . سكبت المياه المغلية عليهم .
١٨ــ القمع والمطاردة .
١٨ــ أ ــ حبل ، حلقة ، كمين .
١٩ــ الخيالة فوق الجسر العائم .
٢٠ــ يقطع القسم الاوسط من الجسر . الجسر يعوم وعليه خمسة وعشرون خيالا . يقفزون في الماء ، يتفرقون .
٢١ــ انسان يصيح على السياج » .

من هذه الخطة الموجزة ولد سيناريو فلم « الاعتصام » ، والذي ينشر لاول مرة في هــذا المجلد . ومن الخطأ محاسبته ، كما يحاسب عادة الان السيناريو الادبي المعاصر .

لقد ذكرت هيئة النشر في مقدمتها لمجلد سيناريوهات ايزنشتاين بأن الشكل الادبي للسيناريو لم يكن قد تكون بعد حتى سنة ١٩٢٤ بل كان طاغيا آنذاك ما يسمى بالسيناريو « المرقم » ، الذي يهتم به الاختصاصيون المحترفون فقط . ومن هنا جاء التركيز في الكتابة، والاشارة الى تكنيك التصوير : حجم اللقطة(٨)، عزل الدقائق اللقطات الكبيرة جدا V.E.S. ـ المترجم) ، تغيير زاوية التصوير . ان سيناريو « الاعتصام » مليء بالملاحظات « التكنولوجية » ، فهنا وهناك نلتقي بمختلف انواع «الديافراغما» و « المزج » و « المزج المتعدد » . ان العناصر الجديدة التي انضمت الى صفوف السينمائيين (وبلا شك) كانت تهتم بهذه المواضيع والاصطلاحات التكنيكية . وعندما قام ايزنشتاين بعملية التوليف « المونتاج » فانه وبكل حذر ـ نادرا ما لجأ الى مثل هذه الاساليب والطرق المتبعة في عهد السينما المبكر ـ انه عثر على ، واستخدم القوة التعبيرية لبساطة « المونتاج المقارن » للقطات و « الكوادر ») . ومع كون السيناريو « المرقم » [السيناريو الاخراجي ـ المترجم] أقرب الى « الجدول المونتاجي للفلم » الا أنه كان في الواقع بعيدا جدا عن « النسخة التحليلية للفلم الكامل » . فرقم واحد هنا قد يعني مشهدا أو مجموعة لقطات او حتى لقطة كبيرة جدا . والكثير من المشاهد المليئة بالفعل والمشحونة بالحركة لم تصور ، وأهملت الاخرى أثناء المونتاج . غير ان المشاهد الاساسية للفلم المقبل قد تم اكتشافها في هذه المرحلة بالذات من مراحل العمل .

فالبناء الدرامي « للاعتصام » قد تكون نهائيا اثناء مرحلة التصوير والمونتاج . فظهرت شخصيات اساسية (القائد العمالي ، ورجال الامن ، ادارة العمل) . والمشاهد الصغيرة المتتابعة قد نسقت في ستة « فصول » :

١ ـ « في المصنع كل شيء هادىء ... » (مقدمة فريدة تمتاز بدقة متناهية في عرضها للقوى الفاعلة ـ البلاشفة الدعاة « ينتشرون كالنحل » في المصنع ، وحشية الادارة والبوليس الذي ينظم الرقابة على العمال) .

٢ ـ « سبب الاضراب » (انتحار العامل المتهم بالسرقة واجتماع في المصنع) .

٣ ـ « تجمد المصنع » الايام السلمية الاول للاضراب والاعتصام ، اللقاءات في الغابة ، تنسيق وتوحيد مطالب المضربين) .

٤ ـ « الاعتصام يستمر » (الجوع في عوائل العمال ، البوليس ينظم حملات « صيد للوحوش

٥ ـ « تنظيم اعمال الشغب لتحطيم الاعتصام » (تجنيد رجال الامن ، وحرق كشك بيع النبيذ أثناء التظاهرة ، تفريق صفوف المتظاهرين بواسطة خراطيم مياه اطفاء الحرائق) .

٦ ـ « الاجهاز » (وحشية القوزاق في تحطيم الاعتصام ، مرتفعين بذلك الى مصاف دموية النظام القيصري) .

سيناريو « الاعتصام » نوع جديد للعمل الدرامي . ولاول مرة اصبحت الجماهير تمثل « شخصية » الدور الرئيسي متحولة بذلك الى جماعية النضال . ولاول مرة ايضا نجد ان عملية النضال الثوري لا تكون خلفية ، وانما مادة للادراك الفني . بدون « الاعتصام » لا يمكن فهم تطور فن السينما السوفياتية .

ان مجمل نظام الشخصيات لفلم « الاعتصام » ـ ابتداءا من الخاصية الجديدة للبناء الموضوعي (لقد سمى ايزنشتاين سلسلة افلام « نحو الدكتاتورية » « افلام ثقافية ذات ميزة خاصة ») بل وحتى الاستخدام الجديد للشخوص « Typos ـ الاغريقية » والتحليل المونتاجي للحدث ـ قد كونت ادراكا جديدا لدور الفن في الحياة ، وعلاقات جديدة للفنان مع الجمهور في القاعة . ان الاسهام المباشر في اعادة بناء الحياة ، والنفاذ الحيوي في وعي المتفرج ـ هذا هو الواجب الذي اندفع ايزنشتاين من أجل تحقيقه ، وهو الذي شخص العديد من منتوجات « الاعتصام » . ان بعضها قد تم اكتشافها في ساحة التصوير ، وعلى طاولة المونتاج [الموفيولا] والكثير منها أثناء كتابة السيناريو والسيناريو الاخراجي بالذات . واخيرا يثير انتباهنا بصورة خاصة ذلك التحليل التفصيلي للخاتمة ـ « المركة » والذي ينشر هنا في المقدمة [بالروسية] لاول مرة (والمسودة محفوظة الان في الارشيف المركزي للوثائق الادبية والفنية في الاتحاد السوفياتي ، ف ـ ١٩٢٣ ، اضبارة ـ ١ ، ورقة ١٠) . ففي هذا المشهد ، بالتتابع والتحليل التفصيلي قد نفذ الاساس التكويني والذي أصبح فيما بعد من الخصائص المميزة للسينما السوفياتية [في عهدها « الصامت »] : اللغة المونتاجية لـ Tropos ذلك الشكل الذي انطلق بالعرض السينمائي الى خارج نطاق تصوير الحدث داخل في مجال تقييم الحدث نفسه .

في مقالة « ديكنس ، غريفث ، ونحن » شخص ايزنشتاين المشهد الختامي لفلم « الاعتصام » قائلا : « ان اطلاق الرصاص الجماعي على المتظاهرات



ايزنشتاين

في المشهد الختامي يشكل ضفيرة مع المشاهد الدموية للمعارك في المدينة (تلك المرحلة « الطفولية » للسينما والذي كان لها صداها في الاقناع واثارة اكبر الانطباعات) وتحويلها الى سينما « المعارك الانسانية » التي تحمل في طياتها ذكريات القمع الدموي من جانب السلطة القيصرية » • لقد كانت هذه قفزة نوعية من مونتاج غريفث « المتوازي » الى ادراك « المونتاج » كوسيلة تكشف قبل كل شيء « الخصائص الايديولوجية » •

وبالقياس الى السيناريو المرقم « للاعتصام » فان تحليل المشهد بدقة متناهية ، وكقاعدة ، بحيث يشير كل رقم الى لقطة واحدة ، بحيث يعطينا امكانية تصور كل « صدام » مونتاجي للقطات القادمة • كما نجد في الفلم بان خط المعارك قد اختص كثيرا بالنسبة الى السيناريو المرقم [السيناريو الاخراجي ـ المترجم] ، حيث ان لقطات ذبح الثور كانت قد نظمت ولفت في اللحظات الحرجة (القمة) لنهاية تفريق المتظاهرين • كما تغيرت اخر لقطة أيضا • فبدلا من المنظر الكبير لعين الثور الميت ـ رمزا للرعب ; والذي بالمناسبة سبق لعشرات السنين ذلك الشكل الختامي للفلم فيديريكو فيلليني ـ « الحياة الحلوة ») ـ نجد ان آيزنشتاين قد وجه الى المشاهدين مباشرة نداءا صحفيا : منظر كبير لعامل و (كتابة داخلية) : « تذكر البروليتاريا » • وبموجب الفكرة فان نغمة الحزن هنا قد اتحدت مع فكرة عظمة البروليتاريا المتحررة •

ان سيناريو « الاعتصام » لم يحفظ بكامله • والنص المنشور هنا قد أعد عن نسختين متباعدتي الزمن : القسم الاول والثاني ـ هو بداية السيناريو الاخراجي (ف ـ ١٩٢٣ ، اضبارة ـ ١ ، ورقة ٨) والاقسام من ٣ ـ ٨ ماخوذة عن خطط السيناريو السابقة له اضبارة ـ ١ ، ورقة ـ ٣) •

ـ هيئة تحرير المقدمة ـ

---

(١) سرجي ايزنشتاين ـ المؤلفات ـ المجلد السادس ـ منشورات الفن ـ موسكو ـ ١٩٧١ ص ٢٩ـ٣٠ ـ المترجم •

(٢) « الكسندر نيفسكي » والاسماء بين الاقواس هي أفلام أوسيناريوهات أفلام سرجي ميخائيلوفيج ايزنشتاين ـ المترجم •

(٣) • « القديم والجديد » احد أفلام ايزنشتاين الذي خضع للعديد من التغييرات والتعديلات ، والذي أصبح معروفا للعالم بعد ذلك باسم « الخط العام » ـ المترجم

(١) وضع المقدمة (وهي ملحقة بالسيناريو الاخراجي) لجنة من الاساتذة • مترجمة من المجلد السادس من مؤلفات سرجي ميخائيلوفيج ايزنشتاين ، منشورات الفن ، موسكو ، ١٩٧١ ص ٥١٧ ـ ٥٢١ •

(٢) الارشيف المركزي للوثائق الادبية والفنية للاتحاد السوفياتي ف• ـ ١٩٢٣ ، اضبارة ١ ورقة ٢) •

(٣) « حول مسالة المدخل المادي للشكل » ـ ايزنشتاين ـ المؤلفات ـ المجلد الاول ـ من الطبعة الحالية أعلاه • ص ١٠٩ •

(٤) انظر كتاب ـ سرجي ايزنشتاين ـ المختارات ـ « منشورات الفن » موسكو ١٩٥٦ • ص ٨٥ ـ ٨٦ •

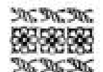
(٥) الارشيف المركزي للوثائق الادبية والفنية في الاتحاد السوفياتي ـ ف ـ ١٩٢٣ ـ اضبارة ١ حفظ ، ورقة ٥٥ •

٦) المصدر نفسه ـ ورقة ٢ •

(٧) اشارة الى مسرحية أوستروفسكي التي قدمها برولتشيكات •

(٨) انظر « حول تحديد حجم اللقطة في الفلم السينمائي » ـ تعليق للمترجم حول الموضوع •

(٩) أنظر : ايزنشتاين ـ المؤلفات ـ المجلد الخامس • ص ١٧٨ •



ملاحظات حول:
تحديد حجم اللقطة في الفلم السينمائي

الرؤية الهرمية للكادر

مقارنات وايضاحات وتعليق

بقلم : عزيز حداد

ان موضوع « تحديد حجم اللقطة في الفلم السينمائي » قد شغل ولا يزال كافة الاختصاصيين ونقاد الفن والمؤرخين وفلاسفة الفن · ونظرا لان السيناريو الاخراجي لفلم « الاعتصام » هو اول سيناريو سينمائي يكتبه ايزنشتاين ، ولورود بعض « المصطلحات » في تحديد حجم اللقطة في الفلم فقد اقتضى كتابة هذه الملاحظات الاولية حول الموضوع ·

ان هذه « المصطلحات » كانت محل اجتهادات خاصة — خصوصا في العشرينات عندما أصبح الفلم يصور ليس وفق « فكرة » أو « موجز موضوع » بل وفق « خطة سيناريو » و « سيناريو اخراجي » ، بحيث كان يغلب عليه الطابع التكنيكي والملاحظات الفنية اكثر من كونه سيناريو أدبي ، خصوصا وان تلك الاصطلاحات كان بعضها « دارجا » والاخر « معروفا » بالاسم التكنيكي البحت وكلها متداولة بهذا الشكل أو ذاك بين مختلف العاملين في حقل السينما وصناعتها انذاك — خاصة في العشرينات · ومع التطور التكنيكي والفني للسينما تطورت وأغنيت المصطلحات تبعا لدخول وسائل فنية وتكنيكية حديثة على السينما في عهدها « الصامت » وبالتالي « عندما نطقت علنا » ·

لقد قمت باختيار نماذج من « المصطلحات » التي أوردها ايزنشتاين في السيناريو الاخراجي لفلم (الاعتصام) والتي طورها فيما بعد وخاصة في أفلامه التالية : « المدرعة بوتومكين » و « تحيا المكسيك » و « الكسندر نيفسكي » و « ايفان الرهيب » وغيرها ·· ان تطور الرؤيا السينمائية لدى ايزنشتاين قد انعكست ليس في افلامه وحسب بل وفي مختلف الابحاث والنظريات التي جاء بها



ايزنشتاين الى اليمين اثناء تصوير « الاعتصام »

ممـــا اغنى اللغة السينمائية وفلسفتها بالشيء الكثير ٠

اورد ادناه احجام اللقطات ومصطلحاتهـــا الواردة في : « الاعتصام » :

١ ـ منظر عام [لقطة عامة] :
ورشة في معمل
المدير يقفز من كرسيه

٢ ـ صغيرة :
نهر ٠ مستنقع ٠ كوخ ٠
مائدة عشاء ٠
عمال كثيرون ٠

٣ ـ نصف صغيرة :
قزان بما فيه الفولاذ المصهور

٤ ـ [لقطة] متوسطة :
كوخ ٠ شارع ٠
واجهة معرض مخزن ٠

٥ ـ بالكامل :
يسحبون سطل يفوح منه البخار ٠

٦ ـ حتى المركبة :
(شتراوخ) يدير « الفرمانكا »
[انظر السيناريو الاخراجي (الاعتصام) ـ القسم الثاني ـ ١٢٦] ٠

٧ ـ حتى الحزام :
المهندس يوضح مشيرا الى النموذج ٠
المدير يرفع الظرف امام وجهه ٠

٨ ـ كبيرة :
جزء ماكنة ٠
يد تدير مقود ٠
وجه « بتروفسكايا » الباسم ٠
اناء

٩ ـ نصف كبيرة :
مقدمة سيارة ٠
الكاتب يشير براسه ٠
اناء تحيطه ايادي تحمل ملاعق[١] ٠


اثناء تصوير « الاعتصام »

هذه هي احجام اللقطات أوردتها حســب تسلسلها (الحجمي) مستقاة من ايزنشتاين ٠ لقد قال المخرج والبروفيسور لف كوليشوف[٢] بانه في الثلاثينات وعندما كان عميدا لمعهد الدولة السينمائي في الاتحاد السوفياتي ، كان سرجي ميخائيلوفيج ايزنشتاين استاذا للاخراج السينمائي في المعهد ورئيسا لمجلس اساتذة قسم الاخراج ، لقد اتفق الاثنان على توحيد المصطلحات المستخدمة في تحديد حجم اللقطة في الفلم السينمائي خاصة وان الطلبة كـــانوا يحاولون ابتكار مختلـــف التسميات لتلك الاحجام ٠ لقد أقر مجلس الاساتذة تلك المصطلحات المقـــدمة من قبـــل ايزنشتاين وكوليشوف[٣] ٠ وعممت على جميـــع الطلبـــة والاساتذة وادخلت في مفردات المناهج الدراســية ودخلت في التطبيق العلمي في الاستديوهات والدوائر والوزارات ذات العلاقة بعد اقرارها من قبل وزارة السينما ٠ لقد جاءت هذه الخطوة للقضاء على « الفوضى » التي كانت سائدة في حقل المصطلحات السينمائية ومضامين تلك المصطلحات ٠٠٠

ولكي تكون « المصطلحات الاولية » الواردة في « الاعتصام » مفهومة للقارىء بشكل أدق وأوضح اورد « المصطلحات » المقرة فيما بعد من قبـل ايزنشتاين وكوليشوف [المشار اليها أعلاه] ـ عن كتاب ليف كوليشوف « اسس الاخـــراج السينمائي »[٤] وهي الفقرة المتعلقة باحجـــام اللقطات وتحديد الاصطلاح ومضمونه [المبسط] وقمت بمقارنتها باصطلاحات ايزنشتاين الاوليـــة الواردة في « الاعتصام » ، ثم اشرت الى الاصطلاح الانكليزي المرادف :

« اللقطات : كبيرة ومتوسطة وعامة

اذا نظرنا خلال [الكادر ـ المترجم][٥] الى مـــا يحيطنا من الاجسام المنظورة مـــن مختلف المسافات ، لوجدنا أننا اذا اقتربنا جدا منها ـ كانت « كبيرة » ، واذا ابتعدنا قليلا ـ كانت « متوسطة » ، واذا أبتعدنا كثـــيرا ـ أصبحت « عامة » ٠ وهكذا نستطيع وضع الكاميرا [أو استخدام مختلف العدسات ذات الابعاد البؤرية المختلفة ـ المترجم] لتصوير الجسم أو الاجسام المراد تصويرها ٠ واكثر الاصطلاحات انتشارا في السينما لتحديد حجم اللقطات هي : كبـــيرة ومتوسطة وعامة ٠

غير ان هذه الاصطلاحات تبدو في التطبيق العملي غير دقيقة اطلاقا ٠

ولاجل تسمية اللقطات بدقة اكثر نقتـــرح التصنيف التالي لها :

١ ـ كبيرة جدا : مثلا جزء من وجه انسان ، او جزء من اي جسم ٠
وهذه اللقطة غالبا ما تسمى « ديتال » ٠
[كانت في « الاعتصام » عند ايزنشتاين ـ « نصف كبيرة » ٠
والمرادف الانكليزي هو : very close shot
ـ المترجم]

٢ ـ كبيرة : راس انسان حتى الكتف ٠ [تقريبا كما وردت عند ايزنشتاين ٠ وتسمى ايضا « لقطة قريبة » اي close shot **او** close up **ـ المترجم] ٠**

٣ ـ كبيرة « حتى الحزام » : انسان حتى الحزام (او قسم من قامة الانسان حتى نهايـــة امتداد يده) ٠ لقد كان المخرج فاسيليف يقترح تسمية مثل هذه اللقطات باســـم « اللقطة الاولى » ٠ [وعنـــد ايزنشتاين مطابقة لما اوردها كوليشوف ٠ وتســـمى ايضا « الكادر الايطالي » ـ وبالانكليزية :
(Semi E.S.) M.C.S. Mediam close shot
ـ المترجم] ٠

٤ ـ متوسطة ـ انسان حتى الركبة (او مجموعة اناس حتى الركاب) ٠ وهي تلك اللقطة الانتقالية بين « الكبيرة » و « العامة » ٠ [وهـــي عند ايزنشتاين واردة « حتى الركبة » ٠ واحيانا تســـمى « اللقطـــة الامريكية » ٠ وقد تحوي اثنين او ثلاثـــة

ممثلين حتى الركاب •
ـ المترجم] •

٥ ـ متوسطة بعيدة : انسان او اناس يصورون بكامل قاماتهم دون ترك فراغ فوق رؤوسهم او تحت اقدامهم • [واردة عند ايزنشتاين « بالكامل » Medium long shot (Fall shot) semi long shot
ـ المترجم] •

٦ ـ عامة : تصور الاجسام مع ما يحيطها من جو المكان العام او الطبيعة • [عند ايزنشتاين وردت « نصف صغيرة » • long shot
ـ المترجم] •

٧ ـ عامة بعيدة : تصور الاجسام باعم واوسع ما يمكن مما يحيطها من جو المكان العام او الطبيعة • [عند ايزنشتاين وردت « صغيرة » واحيانا « عامة » Distance shot
ـ المترجم] •

والان بدا يستخدم تحديدا اخر لحجم اللقطات يعرف باسم :

(الكادر العميق)(٦) ـ اي ذلك الكادر الذي يكون في « عمقه » المنظور كادر مركب من لقطة كبيرة (او متوسطة) في الخط الاول للحدث المنظور او عامة (او متوسطة) في الخط الثاني [العمق] للحدث المنظور • [اكبر حجم للجسم في « الفوركراوند » واعم في « الباك كراوند » ـ المترجم] •

وننصح في حالة تصوير الاطفال والحيوانات ومفردات الطبيعة تحديد حجم اللقطات متصورين الانسان الكامل كنموذج قياسي •

(أي في الحالات التي يصعب عليك تحديد حجم اللقطة تصور نفسك في مركز [قلب] الكادر في نفس المكان الذي يحدد عليه المصور ابتداء خط المسافة الفاصل بينه وعدسة الكاميرا عند التصوير) •

ان المصطلحات المدرجة اعلاه لتحديد احجام اللقطات قد ثبت سهولة استخدامها في التطبيق العملي • غير أن هذا الموضوع [تحديد حجم اللقطة ـ المترجم] لم تتفق عليه وجهات النظر العامة ، لتعرفوا على وجهات النظر الاخرى • فورد مثلا اراء المخرج والناقد الفني (جيلياپوسكي) الذي حددها كما يلي :

« اللقطة : هي الواسطة لعرض الجسم الرئيسي المراد تصويره وكذلك حركة الجسم ذاته ، والجو العام ، ومكان الحدث ، إما عموما أو بالتركيز على تفاصيل معينة بالذات :

المنظر العام : [لقطة عامة ـ .L.S المترجم]

هو المنظر الذي يصور الجسم الرئيسي او (الشخصية الرئيسية) وحركته (أو تصرفاته) بدون تفاصيل • وهو يعطي في الوقت نفسه الخصائص العامة لمكان الحدث والجو العام وعلاقة الشخصية الرئيسية بالمكان وبالشخصية الاخرى (الاجسام الثانوية الاخرى) •
ـ المترجم]ـ

المنظر المتوسط : [لقطة متوسطة M.S.

هو المنظر الذي يعزل (ويركز) شكل الحركة وحالة الشخصية الرئيسية (الجسم الرئيسي) بالجو العام المحيط وبالاشخاص الاخرين (الاجسام الاخرى) ضمن جزء من المكان الاضيق للحدث •

المنظر الكبير : [لقطة كبيرة (قريبة) C.U.-C.S.

هو المنظر الذي يعزل (ويركز) جزءا او أجزاء من هيكل الجسم أو الشخصية الرئيسية في حالتها وتصرفاتها ، عازلا بذلك تلك الشخصية (أو ذلك الجسم) عن الجو العام والمكان ، أو بعرضه أجزاء معينة من الجو العام أو مكان الحدث ، كخلفية منظر ، أو جزء من غرفة ، أو اللوازم « الاكسسوار » •• الخ •

المنظر الكبير جدا : لقطة كبيرة جدا V.C.S. المترجم] ـ

هو المنظر الذي يعزل ويعرض جزءا مهما من الشخصية أو الجسم أو جزءا من حركتها أو أية أجزاء صغيرة للتركيز عليها والتي تضيع في الجو العام للمناظر السابقة أو نظرا لاهميتها الخاصة ••• الشفاه •• العين •• رسالة »(٧)• انتهى •

ان تحديد حجم اللقطة لا يقتصر على أبعادها الثلاثة (الارتفاع والعرض والعمق) بل تشمل أيضا (بعدا رابعا) هو « الفضاء » • وللمخرج السينمائي الكبير سرجي ايزنشتاين أبحاثا عديدة حول الموضوع تضمنتها مؤلفاته وخاصة بحث « البعد الرابع في السينما »(٨) ، ولا نعجب هنا ان حدد حجم اللقطة العامة « بالصغيرة » تارة واخرى يصفها « بالمنظر العام » ، انطلاقا من النسبة القياسية لحجم الانسان في الكادر ، وذلك لكونه يبدو « صغيرا » أو « صغيرا جدا » في اللقطات العامة أو المناظر الطبيعية وهذا المنطلق جاء قياسا الى رؤية العين المجردة للجسم • علما بأن معظم العدسات السينمائية (ذوات الابعاد البؤرية المختلفة المعروفة الان) لم تكن متداولة في السينما آنذاك • فالرؤية الاعتيادية للعين المجردة كانت تقارب الى حد ما العدسات المستخدمة سينمائيا آنذاك •

« فالرؤية الهرمية للكادر »(١٠) هي المنطلق لرؤية تلك الابعاد سينمائيا وتحديد حجم اللقطة بمقتضاها • وتتلخص تلك الرؤية بان ما ترى العين المجردة الواحدة تلك التي يستعملها المصور أثناء التصوير) للحجم المتسع من الفضاء والاجسام أو الاشخاص الداخلة في ذلك الفضاء سواءا أكان ذلك الحجم من الفضاء واقعيا أم فنيا (صنع خصيصا من أجل تصويره) فان حجم هذا « الفضاء » يحدد وفق تلك الخطوط

الوهمية التي تشبه (وفقا لنظرية المنظور) هرما مائلا أفقيا رأسه يقع على شبكة العين واضلاعه تمتد في الفضاء وتكون قاعدة ذلك الهرم (من الفضاء) على بعد معين في الفضاء يتناسب مع وضوح رؤية تلك العين أو صفاء ذلك الفضاء من الشوائب المعيقة للرؤية كالضباب والدخان أو الاجسام (كالغابات والبنايات العالية مثلا) التي تحدد الى حد ما مدى الرؤيا ٠

ونظرا لان قوانين البصريات لها قواعدها فمثلا فيما يتعلق بظاهرتي بعد وقصر النظر (فيما يتعلق بمدى وضوح الرؤية للعين المجردة) ولاجل تعديل ذلك الخلل البصري يلجا الى استعمال (النظارات) ـ العدسات ٠ تلك العدسات المختلفة (سلبا وايجابا) ـ حادة ومنفرجة ـ فاستعمال العدسات في السينما ـ وكل عدسة لها خصائصها الفيزيائية ـ لتغيير الرؤيا الطبيعية عند الضرورة والاستفادة فنيا وجماليا منخصائص كل عدسة على حدة وبذلك تتغير الرؤيا الاعتيادية للعين المجردة وتتحول الى رؤية سينمائية ٠

ان اللقطة السينمائية تتكون من عشرات أو مئات وأحيانا الاف «الكوادر» ويقابل الكادر على الشريط « الفريم » أو تلك الصورة الواحدة المحددة باطار الكادر في الشريط السينمائي ٠ وحدود (الفريم) الخارجية هي القاعدة المكسية بصورة « الهرم المرئي » ـ تلكالقاعدة الممتدة عبر الفضاء ٠ وتتوقف وضوح رؤية القاعدة العكسية له « الفريم » ليس على مدى وضوح الرؤيا ونقاوة العدسات بل تدخل عليها عوامل اخرى منها مدى حساسية الفلم الشريط الخام) الخ ٠٠ فاللقطة اذن تتكون من الاف أو مئات أو عشرات « الاهرامات المقلوبة » ـ وقد تتداخل تلك الاهرامات ببعضها في حالة « اللقطة البانوراما » أو تتطابق في حالات « المزج » و « المزج المتعدد » ، أو تختفي في حالة « التعتيم » أو المكس ٠٠٠ وقد تتحرك تلك الاهرامات يسارا أو يمينا ، الى الاعلى أو الى الاسفل ٠٠٠ مع حركة الكاميرا على محورها أفقيا أو عموديا أو حركتها مع الجسم المثبتة عليه ٠

ان موضوع « الرؤية الهرمية للكادر » له العلاقة الوثقى بتحديد حجم اللقطة واختيار الزاوية المطلوبة واختيار تكنيك التصوير من عدسات وشريط خام الخ ٠٠٠ واضافة الى ما سبق فان تحديد حجم اللقطة يتوقف ليس على قوانين المنظور وحسب بل وعلى قوانين التكوين والمونتاج والايقاع والموسيقى ، وذلك لانااللقطات تتفاعل احاديا مع ذاتها (داخليا) او جماعيا مع اللقطات والعوامل الاخرى ٠ ان ذلك التفاعل الديناميكي المستمر (حتى ولو كانت اللقطة ثابتة) يستمد اساسه من « الرؤيا الهرمية للكادر » كوحدة قياسية لتحديد وتشخيص كل تلك العلاقات سواء اكانت ايقاعية ـ مونتاجية او ايقاعية ـ صوتية ، او ايقاعية لونية ، انطلاقا من قواعد تلك الوحدات في « فضاء الهرم » ٠


ايزنشتاين

و « الرؤية الهرمية » هذه لها علاقاتها الاخرى بالقوانين العامة للمنظور والتكوين و « الهارمونيا » و « البوليفونيا » وكل القوانين الجمالية في الفن والحياة ٠ لذا فان اعتماد الفنان على كل تلك القوانين والنظم والقيم ضروري لتحديد حجم اللقطة والاصح تحديد « الرؤيا الهرمية للكادر » كوحدة قياسية منفردة ومجتمعة ٠ وهذا يعني بأن على الفنان السينمائي واجب ادراك تلك القوانين وليس ادراكها وحسب بل تسخيرها لخدمة هدفه في تحديد واختيار حجم اللقطة المطلوبة كلبنة من لبنات ذلك البناء الواسع الذي اسمه « الفلم السينمائي » ٠ وهذا يعني أيضا ان يكون وضوح الرؤيا لدى الفنان ممتازا وهذا ما يميز عباقرة الفن السينمائي عن غيرهم من ذوي الرؤيا الضعيفة والطاقة الكبرى عندما يكون « العمى الدائم في الرؤيا السينمائية » طاغيا لدى الدخلاء والطارئين على هذا الفن الانساني السامي فن السينما ٠

هذه بعض الملاحظات الاولية حول موضوع تحديد حجم اللقطة في الفلم السينمائي والرؤية الهرمية للكادر وسأعود اليها في مناسبة أخرى ٠

عزيز حداد

بغداد ١٠ اب ١٩٧١

---

(١) راجع نص السيناريو الاخراجي لفلم « الاعتصام » ـ المترجم ٠

(٢) ليف فلاديمير وفيج تراليشوف [١٨٩٩ ـ ١٩٧٠] مخرج روسي وسوفياتي بروفيسور ودكتوراه في الفن وعميد معهد السينما سابقا واستاذ الاخراج والحائز على وسام لينين في الفن ٠ أخرج أول فلم سنة ١٩١٨ وقبل ذلك بسنتين عمل مصمما ورساما وممثلا في ستديو « خانجوف » في موسكو ٠ أخرج اخر فيلم سنة ١٩٤٤ قبل انصرافه كليا للتدريس ٠ ومجموع افلامه اثني عشر فلما روائيا ، اضافة لمجموعة افلام اخبارية ووثائقية وتسجيلية في سنتي ١٩١٩ ـ ١٩٢٠ ٠ اسس معهد الدولة للسينما في موسكو سنة ١٩١٩ وهو أقدم معهد واول معهد سينمائي في العالم ٠ درس فيه طيلة نصف قرن ٠ له ابحاث عديدة منذ العشرينات في المونتاج والاخراج ومختلف مواضيع الفن السينمائي كانت خلاصتها في الكتاب الهام « اسس الاخراج السينمائي » ـ ١٩٤١ ـ الذي ترجم الى العديد من لغات العالم وكان لفترة طويلة الوحيد الذي يدرس في معاهد ومدارس السينما في عشرات الاقطار في الغرب والشرق ٠ ولا يزال ضمن مناهج الدراسة في تلك المعاهد ٠ وكتاب « التصوير الاولي » الذي يضم مبادىء الاخراج والعمل مع الممثل ٠ ـ ١٩٦٢ ، وكتاب مبادىء الاخراج السينمائي ـ ١٩٦٩ ٠ لقد تخرجت عليه مجموعات ضخمة من السينمائيين من مختلف الاقطار ضمن اربع عشرة دورة ٠ من اوائل طلابه المخرج السوفياتي

بودوفكين ، وقد درس عليه أيضا في العشرينات المخرج سرجي ميخائيلوفيج ايزنشتاين قبل ولوجه ميدان الاخراج السينمائي . واخر كتاب له هو سنوات البحث الفني ـ ٥٠ سنة) صدر سنة ١٩٦٩ قبيل وفاته بقليل وهو فصول مختارة من كتاب (خمسون عاما في البحث الفني) . وتقديرا لخدماته طيلة أكثر من نصف قرن قررت الحكومة السوفياتية ومعهد السينما تخصيص كرسي دائم باسمه ومنحة دراسية سنويا باسم (منحة ليف كوليشوف (اضافة الى المنح السنوية الدائمة باسم (ايزنشتاين) و (بودوفكين) و (دافشنكو) و (الاخوان فاسيليف) . ان ليف كوليشوف يعتبر من كبار النظريين السينمائيين في العالم وقد رأس لجان العديد من المؤتمرات والمهرجانات السينمائية ـ المترجم .

(٣) انظر ايضا ـ مبادىء الاخراج السينمائي ـ الكادر والمونتاج ـ تأليف ليف كوليشوف ، موسكو ، ١٩٦٩ ـ الطبعة الثانية . ص ٩ .

(٤) ليف كوليشوف ـ اسس الاخراج السينمائي ـ موسكو ـ ١٩٤١ من ص ١٩ ـ ٢٢ .

(٥) « النظر خلال اطار [الكادر] ـ هي احدى واقدم الوسائل التربوية التي ابتكرها البروفيسور ليف كوليشوف قبل نصف قرن حينما لم تكن الكاميرا السينمائية متوفرة بكثرة كما هي الان في الاستديو التعليمي الملحق بالمعهد ، والغرض من الرؤية خلال اطار هو تعويد الطلبة على الرؤيا السينمائية للكادر . وأذكر انه في سنة ١٩٦٢ وفي الدرس الاول في فن الاخراج السينمائي في صف البروفيسور ليف كوليشوف ، وبعد ان تم التعارف بين الهيئة التدريسية والمساعدين وبين الطلبة ، أمرنا كوليشوف باخراج أوراق وقص مستطيل داخل الورقة ابعاده تساوي ابعاد الكادر السينمائي العادي) وطلب منا مشاهدة بعضنا البعض عبر فتحة الاطار [الكادر] مقربيه من العين ومحركيه في مختلف الاتجاهات ... [عزيز حداد] .

(٦) (الكادر العميق) ـ اصطلاح إستعمله بصورة خاصة المخرج السينمائي الكبير ميخائيل روم ، خاصة في فيلمه « بيشكا » الذي اخرجه في الثلاثينات عن قصة موباسان واستخدم عمليا ونظريا من قبل العديد من المخرجين بما فيهم ايزنشتاين وكوليشوف ونميرا سيموف وكوزنتشوف وغيرهم . راجع ابحاث المخرج روم حول الموضوع في كتاب « المونتاج كتشكل فني » وغيره ـ المترجم .

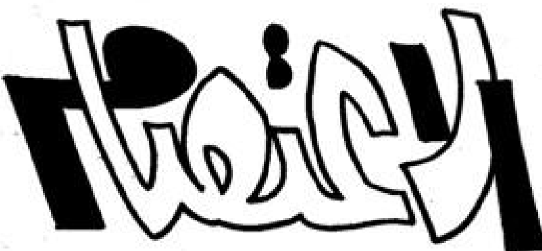
(٧) كوليشوف : أسس الاخراج السينمائي موسكو ١٩٤١ من ١٩ـ٢٢ .

(٨) ايزنشتاين ـ المؤلفات ـ المجلد الثاني ص ٤٥ .

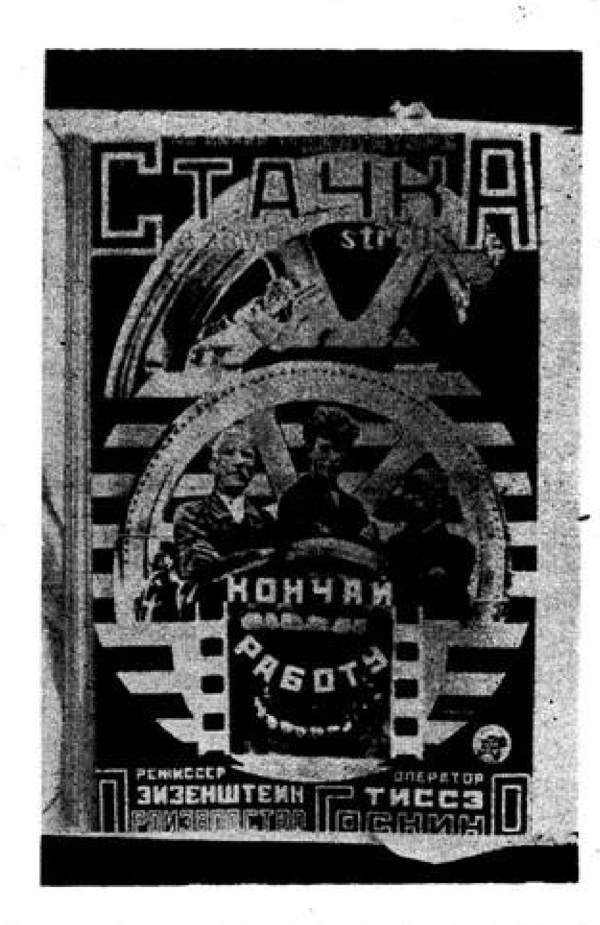
(٩) لقد كانت تربط ايزنشتاين بالعالم الكبير انشتاين علاقة صداقة . وكان المخرج ايزنشتاين لفترة طويلة ممن شغلتهم نظرية انشتاين « النسبية » وقد حاول ايزنشتاين التوغل في الجانب الجمالي والفلسفي من هذه النظرية ، وحاول تطبيق معطياتها تلك في نطاق الفن السينمائي ليس في قياساته السينمائية منذ أول فيلم له « الاعتصام » بل نفذ ذلك بابداع في فيلمه الثاني « المدرعة بوتومكين » وخاصة في مشهد « أطلاق الرصاص على السلم في اوديسا » حين « أوقف عجلة الزمن نسبيا » في المشهد الذي لا يستغرق عمليا الا بضعة دقائق ـ (تفريق واطلاق الرصاص على المتظاهرين في اوديسا) ، بحيث أوقف تلك الدقائق ودخل في دقائقها محللا ومنقبا بين جنبات ذلك الحدث الخاطف ، بحيث أوحى للمشاهد (نسبيا) طول المدة التي استغرقها ذلك ، علما بأن مسألة الوقت الحقيقي والوقت السينمائي هي علاقة نسبية أيضا غالبا ما استفاد منها ايزنشتاين في كل أفلامه اللاحقة.

(١٠) « الرؤية الهرمية للكادر » ـ محاضرة لكاتب المقال القيت على طلبة السينما في قسم الفنون المسرحية والسينمائية في معهد الفنون الجميلة خريف سنة ١٩٧٠ وهنا مقتطفات منها .

عزيز حداد



- الاضراب -
السيناريو الاخراجي
- النص -



ترجمة : عزيز حداد عن الروسية

القسم الاول

ـ المقـدمة ـ

١ ـ «ديافراغما امريكية» (٢)٠ (لقطة) كبيرة ٠(٣) مدالية تدور انقيا تتـوقف على سـطحها صورة القيصر امام المشاهد ٠
٢ ـ (لقطة) صغيرة ٠ مستنقع ٠
٣ ـ مزج ٠ عمال يعملون ٠
٤ ـ صغيرة ٠ (عملية) قطـع الطحلـب (في المستنقع) ٠
٥ ـ وجه المدير ٠
٦ ـ صغيرة ٠ نهر ٠
٧ ـ عمال في النهر ٠
٨ ـ مزج ٠ صغيرة ٠ مستنقع ٠
٩ ـ طاحونة تعمل ٠
١٠ ـ مزج ٠ حقل ٠
١١ ـ مناجم ٠
١٢ ـ مزج ٠ صغيرة ٠ معمل يشتغل (من الاعلى) ٠
١٣ ـ شلال ٠
١٤ ـ مزج ٠ صغيرة ٠ معمل من الداخل ٠
١٥ ـ المدير (٠٠٠)
١٦ ـ طريق السكة الحديد والعمال ٠
١٧ ـ مزج متعدد ٠ سكك حديدية ٠
١٨ ـ مزج متعدد ٠ سكة حديدية اخرى ٠ عرضيا ٠
١٩ ـ = = ٠ معمل ٠ سكة حديدية ثالثة ٠
٢٠ ـ = = ٠ ثلاثة سكك حديدية ٠ قامة المدير ٠
٢١ ـ المدير و (مزج متعدد) اعمال تفريغ المخزن ٠
٢٢ ـ مزج متعدد ٠ «كوزنيتسكي موست» (٤)
٢٣ ـ = = ٠ في شارع «بتروفكا» (٥) تسـير سيارة فيها المدير ٠
٢٥ ـ = = ٠ بنك (بيت) ٠ صالة العمليات المصرفية ـ (من الاعلى) ٠
٢٦ ـ مزج متعدد ٠ الخزانة التاسعة عشرة تفتح ٠
٢٧ ـ المدير واثنان (من مستخدمي المصرف) ـ يعطي تعليماته حول الاسهم ٠

٢٨ ـ تدور النقود ·
٢٩ ـ المدالية ·
٣٠ ـ شرطي (بوليس) ·
٣١ ـ اجور العمال · (قطع نقدية صغيرة · ورقة الحساب · الغرامات) ·
٣٢ ـ صغيرة ·المظهر الخارجي لكوخ احد العمال·
٣٣ ـ متوسطة · مزج · كوخ خشبي (من الداخل) · العودة من العمل ·
٣٤ ـ نصف كبيرة · اناء تحيطه ايادي تحمل ملاعق ·
٣٥ ـ بالكامل يسحبون سطلا يفوح منه البخار
٣٦ ٣ كبيرة ـ· الاناء · من خارج الكادر يسكب الحساء ، بطاطا و(عيون الثيران) ـ «بيجي كلاز» (نوع من جذور النباتات الغنية بالبروتين ـ المترجم)
٣٧ـ كبيرة · وجوه العمال الجائعة تنظر للاسفل ·
٣٨ـ كبيرة · سطح الحساء ، البطاطا تسبح فيه و (عيون الثيران) · عين تتقدم نحو الكاميرا · (ديافراغما امريكية) ·
٣٩ـ تبرز عين وعليها يظهر [···] « لورنيت » (ديافراغما امريكية) تفتح قليلا ·
٤٠ـ متوسطة · واجهة زاهية لمعرض مخزن كبير للبقالية ·
٤١ـ متوسطة · خلال الزجاج ، المدير وسيدة بدينة ، ينظران ·
٤٢ـ متوسطة · شارع « بتروفكا » يتقدم نحو الكاميرا ·
٤٣ـ مزج · شارع « بتروفكا » سيارات (كبيرة) تسير (وتبتعد عن الكاميرا التى هى فى حالة حركة) ·
٤٤ـ مزج · سيارات تسير · تدور البوابة الزجاجية ·
٤٥ـ مزج · سيارات · باب · من بعيد يقترب نحو الكاميرا وجه المدير · كبيرة · يضع على راسه قبعة عالية (سيلندر) ·
٤٦ـ مزج · كبيرة · وجه المدير · كبيرة · جزء من مائدة عشاء ·
٤٧ـ صغيرة ـ (بانوراما) مائدة العشاء ·
٤٨ـ مزج · (بانوراما) · العشاء والمائدة (من الاعلى) ·
٤٩ـ صغيرة من الاعلى · مائدة العشاء (فى الكادر) · الايادى تشكل دائرة وهى تقرع الكؤوس · مجموعة كؤوس تتقدم نحو الكاميرا ·
٥٠ـ متوسطة · مجموعة كؤوس تقرع بعضها ببعض · مزج · كبيرة · وجه«بتروفسكايا»(٦) الباسم ·
٥١ـ وجه « بتروفسكايا » · كتابة عرضية : (محل تحفيات « فابريشا ») · فى الوسط مجموعة كؤوس شراب ، تدور الى اليمين ·
٥٢ـ « فابريشا » · مزج · اساور تدور الى اليسار ·
٥٣ـ أساور وعطور · مزج · من القناني وباتجاهات مختلفة تفور « الشمبانيا » ·
٥٤ـ مزج · تسكب « الشمبانيا » · سطح حوض ملئ بالشمبانيا ·
٥٥ـ الحوض · مزج · أقدام « بتروفسكايا » (متوسطة) تنزل فى الشمبانيا ·
٥٦ـ مزج · نصف كبيرة · « بتروفسكايا » تتقدم فى الكادر حتى صدرها فى الشمبانيا · مزج · « بتروفسكايا » فى الشمبانيا حتى الثدى · مزج · هى ايضا تنحنىَ فى الحوض·
٥٧ـ مزج · هى ايضا ـ تغطس فى الحوض · يختفى كل شئ (اختفاء) ·
٥٨ـ « تسفتنوى بولفار » [شارع الزهور] ليلا · ملاحقة العاهرات ·
٥٩ـ صغيرة · الحوض وفيه هى · حولها رجال يرتدون « الفراك » احدهم يغترف شمبانيا من الحوض · مزج · يشرب الشمبانيا ·
٦٠ـ رغوة · رغوة · رغوة ·
٦١ـ أيادى · ماء صابونى · عاملات الغسل [الغسالات] اطفال جياع · يخرج الزو بحثا عن عمل ·
٦٢ـ باحة · العاطلون يجلسون قرب سياج خشبى· انتهاء قبول العمال · احدهم · كبيرة ·
٦٣ـ معمل · مزج · ورشة ·
٦٤ـ صغيرة · مزج · الورشة فى حالة عمل رافعة تتقدم ·
٦٥ـ نصف كبيرة · مقصورة الرافعة في حركة · يوجهها عامل ·
٦٦ـ كادر مظلم · تفتح باب فرن · يتطاير منه الفولاذ المصهور · وينصب فى قزان (قدر كبير) · حوله العمال مزج ·
٦٧ـ مزج مع شرر صغير يتطاير ·
٦٨ـ كبيرة · عربة الرافعة تسير على سكة ·
٦٩ـ نصف صغيرة · القزان بما فيه الفولاذ المصهور يسير على المسبك ·
٧٠ـ كبيرة · وجه الميكانيكى سائق الرافعة وهو ينظر الى الاسفل · يده تمسك المقود (الانارة من الاسفل) ·
٧١ـ منظر عام للورشة (من الاعلى) · تبدو فيه الرافعة بكاملها مع القزان ، والشرر يتطاير من القزان ·

٧٢ـ كبيرة . حبال حديدية . تسقط قطرات من الفولاذ المصهور .
٧٣ـ صغيرة من الاسفل . الميكانيكي في المقصورة ينحنى فوق الكاميرا وهو ينظر الى الاسفل .
٧٤ـ كبيرة . يده تبدأ بادارة المقود ... فتح .
٧٥ـ على هذه [اللقطة] مزج كادر (رقم ٦٥) احتكاك الحبال . برق .
٧٦ـ برق .
٧٧ـ برق على المقصورة (نصف كبيرة) . في المقصورة ، الميكانيكى القتيل يسقط على الحاجز الحديدى .
٧٨ـ صغيرة . الكاميرا في حركة . الرافعة تنطلق بجنون في الورشة .
٧٩ـ متوسطة . مرتين اصغر من [كادر] رقم ٧٠ . الميكانيكى يسقط على الحاجز الحديدى .
٨٠ـ متوسطة . عبر مجموعة العمال يهجم القزان وهو ملىء بالفولاذ المصهور . يصطدم في الجدار .
٨١ـ نصف كبيرة . سائق الرافعة يسقط من خلال الحاجز .
٨٢ـ متوسطة . من الاعلى . جسم السائق يطير ساقطا في قزان الفولاذ المصهور .
٨٣ـ كبيرة . (ديافراغما امريكية) . يد على سطح الفولاذ المصهور . اليد تغوص . (ديافراغما امريكية) .
٨٤ـ مزج . (ديافراغما امريكية) . يد « بتروفسكايا » . (ديافراغما) تنفتح . هي بنفسها تقفز خارجة من الشمبانيا .
٨٥ـ كبيرة . « بتروفسكايا » تتغنج فرحة من الشمبانيا .
٨٦ـ مزج . راس والدة سائق الرافعة . [الام] تبكى .
٨٧ـ تشييع غير اعتيادى (كتابة) .
٨٨ـ صغيرة . موكب العمال من الاعلى .
٨٩ـ كبيرة . الموكب يتقدم نحو الكاميرا . يحملون القزان مع الفولاذ البارد . القزان يتوقف .
٩٠ـ مزج . الهيكل العظمى لسائق الرافعة في وسط الفولاذ البارد . الموكب يتقدم . القزان يجتاز الكاميرا من فوقها . والدة العامل القتيل تسير في الكادر .
٩١ـ مزج . نصف كبيرة . يرقص المدير (مبتعدا عن الكاميرا) وخلفه يبتعد زوجان راقصان . المدير واصدقاؤه يستديرون . الموكب يختفى . المجموعة ترقص عائدة حتى وسط الكادر . تشاهد الارضية . (ديافراغما بطيئة) .
٩٢ـ بعد الدفن . منظر عام .
٩٣ـ يشربون[7] . والدة العامل ، عامل عاطل ، الغسالة وطفلها معها .
٩٤ـ مزج . كبيرة إناء فيه خيار وكرفس [خضروات ـ المترجم] .
٩٥ـ مزج . كبيرة « سوروكوفكا »[8] (قنينة) .
٩٦ـ مزج . كبيرة . سيارة . تسكب القنينة .
٩٧ـ عامل في زاوية الكادر يفتح الفلينة [السدادة]. في زاوية اخرى عامل يشرب .
٩٨ـ مزج على كتابة : (وليس هذا كل شىء) . وجه عامل آخر سكران .
٩٩ـ مزج . وجه ... مزج . وهو يسير في زقاق . يسقط .
١٠٠ـ مزج . نصف كبيرة . وهو يرقد قرب بركة صغيرة في مجرى المياه الآسنة . الماء يحمل الفلينة .
١٠١ـ مزج . العديد من الفلينات تجمعت فوق شبكة [مصفى] فوهة بالوعة .
١٠٢ـ مزج . جماعة من الاطفال المشردين ، يستيقظون .
١٠٣ـ مزج . كبيرة . رأس طفل مشرد .
١٠٤ـ صغيرة . حى العمال معتم ، قبيل الفجر .
١٠٥ـ صغيرة . حى العمال . مزج . المعمل يكبس الحى .
١٠٦ـ حارس ليلى [خفير]
١٠٧ـ المعمل يعمل .
١٠٨ـ (في المعمل كل شىء هادىء) ـ كتابة .
١٠٩ـ (ولكن ...) ـ كتابة .

القسم الثاني

١ ـ (في المعمل كل شىء هادى ... ولكن) ـ كتابة .
٢ ـ (ديافراغما امريكية) . ظل مدخنة يمر . كبيرة .
٣ ـ مزج . صغيرة . جدار الورشة . ظلال المكائن تعمل . على جسر التكنيك الكهربائى ثلاثة يقفون . على السلم يرتفع ظل مدخنة . رئيس عمال .
٤ ـ كبيرة . الجسر . الثلاثة سرعان ما يتفرقون (ديافراغما بطيئة) .
٥ ـ (الديافراغما) تنتشر في مختلف الاتجاهات. كبيرة . المطرقة البخارية تطرق .
٦ـ٧ـ ظلال تتحدث .

٨ ـ المصنع الغازي • وفي خلفية المكائن العامة ثلاثة اشخاص يفترقون •
٩ ـ محطة الكهرباء • ظلان طويلان على الارض • يقفان ، يفترقان ـ اقدام رئيس العمال تمر •
١٠ـ ظلال عمودية ـ مكائن صغيرة ـ ظلال كبيرة •
١١ـ كبيرة • جزء ماكنة يتحرك • عاملان يتحدثان (انطونوف وكلوكفين)[9] • يمر رئيس العمال (الكسييف) •
١٢ـ عمال مضخة مصنع « دينامو » • يتحدثون •
١٣ـ (غوماروف) و (ليفشين) •
١٤ـ رافعة مصنع « دينامو » على العربة الصاعدة يتحدث (سيمينياك) و (غيراسيموف) •
١٥ـ١٦ ـ ••• [لم تذكر محتويات هاتين اللقطتين في الاصل ـ الناشر] •
١٧ـ منخفض في مصنع « دينامو » • مجموعة عمال يتحدثون • رئيس العمال يبتعد عن الكاميرا الى الاسفل على السلم • العمال يذهبون الى الزاوية •
١٨ـ (جوكوفسكي) يتقدم نحو الكاميرا • ينظر الى الاعلى •
١٩ـ الارضية الزجاجية • زوجان من الاقدام والظلال (١٨ و ١٩ ينقلان الى البداية) •
٢٠ـ الورشة • نصف كبيرة • يفترق رؤساء العمال الثلاثة • (ديافراغما بطيئة) •
٢١ـ (غرفة مدير الادارة ، لوحة ، الى الاسفل احتفاء • (ديافراغما امريكية) • في الكادر يرتفع رأس (شارويف) • (الديافراغما مفتوحة) • رؤوس خمسة رؤساء عمال • يتكلمون • ينهض (شارويف) يعنفهم •
٢٣ـ كبيرة • وجه (شارويف) يعنف •
٢٤ـ كبيرة • وجوه رؤساء العمال ، مذنبة •
٢٥ـ نصف كبيرة • ايدي تقلب مخططات المكائن • تتوقف على نموذج وتشير •
٢٦ـ [لقطة] حتى الحزام • المهندس يوضح مشيرا الى النموذج •
٢٧ـ وجه صاحب المصنع وهو يتظاهر الفهم •
٢٨ـ وجه المدير ، مرتاح •
٢٩ـ كبيرة ـ ايدي المدير تتلمس •
٣٠ـ غرفة التخطيط • لقطة عامة • قرب طاولة تخطيط الخرائط ، يقف المهندس ـ المصمم ـ المدير يجمع الخرائط ويضعها في الحقيبة •
٣١ـ كبيرة ـ يد المدير وهي تضع ظرفا كبيرا في الحقيبة ـ عليه كتابة (طلبية) •
٣٢ـ باب زجاجي عليه كتابة : (ترست) ، تفتح الباب ، يخرج المدير وهو مرتديا قبعة عالية (سيليندر) ، يجلس •
٣٣ـ مزج • المدير وهو جالس في السيارة المتحركة •
٣٤ـ السيارة في حركة • المدير يخرج الظرف (الطلبية) من الحقيبة •
٣٥ـ [لقطة] حتى الحزام • المدير في السيارة يرفع الظرف امام وجهه ويبتسم علامة الرضا • مزج على كلمة : (احلام) •
٣٦ـ مزج (ديافراغما مزدوجة) • سيارات • مزج (ديافراغما) بناية المعمل • ازاحة[10] من الكادر • مزج • منظر عام للمعمل يعمل •
٣٧ـ نصف كبيرة • مقدمة السيارة • يخطف امامها طفل •
٣٨ـ كبيرة • يد تدير المقود •
٣٩ـ كبيرة • وجه السائق • يعنف •
٤٠ـ كبيرة • عجلة السيارة تصطدم بعمود •
٤١ـ نصف كبيرة : « الاحلام » تزاح من الكادر • نحو الكاميرا يطير المدير •
٤٢ـ لوحة باسم معمل « دينامو » •
٤٣ـ المدير يجلس في محله •
٤٤ـ غرفة المدير • (ديافراغما وترية) من زاوية الى زاوية ـ المترجم] المدير يقفز من كرسيه • نصف كبيرة •
٤٥ـ لقطة عامة • المدير يقفز من كرسيه • (شارويف) ورؤساء عمال آخرين يقفون • المدير يعنفهم •
٤٦ـ باب الغرفة • يدخل المدير • بعنف باتجاه الكاميرا ، يخرج خلف الباب •
٤٦ـ أ ـ كبيرة • وجه (شارويف) خائف وكذلك رؤساء العمال •
٤٧ـ الجهة الاخرى للباب • المدير يمسح العرق المتصبب ، في حيرة • يخطف سماعة التلفون •
٤٨ـ كبيرة • وجه المهندس ـ [هو] يستمع •
٤٩ـ المدير يتكلم في التلفون •
٥٠ـ كبيرة • المهندس يضع سماعة التلفون ويرفع اخرى •
٥١ـ مزج • وجه (نعوموفيج)[11] ـ [هو] يستمع • وفي الاعلى كتابة : [قسم الحراسة] • يضع سماعة ويرفع اخرى •
٥٢ـ مزج • من الاعلى كتابة : (قسم الحراسة الخارجية) • (فيوتسكي)[12] جندرمة • يستمع • يعلق السماعة • يتكلم خارج الكادر •
٥٣ـ نصف كبيرة • كاتب الادارة منحني الظهر من العمل ـ يستمع •

٥٤ـ كبيرة • وجه (فيسوتسكي) ـ [هو] يتكلم•
٥٥ـ نصف كبيرة • الكاتب يشير برأسه • يبـدأ البحث في الاضابير •
٥٦ـ لقطة عامة للغرفة • الكاتب يحمل مجموعة اضابير الى منضدة (فيسوتسكي) •
٥٧ـ كبيرة • الاضابير على المنضدة ـ يد تبحث فيها تتوقف على اضبارة •
٥٨ـ اجتماع المنظمة الحزبية والاعضاء • (اين ؟ تقطيعها) •
٥٩ـ [لقطة] حتى الحزام • (فيسوتسكي) يفتح ألبوم « الوكلاء » •
٦٠ـ كتابة : (تقوية الحراسة الخارجية) •
٦١ـ تفتح صفحة « الوكلاء » • القلم يشير الى « الوكلاء » : (ماليك يانيشيفسـكي) كورباتوف ، شتراوخ) يبدأ عملية المكياج•
٦٢ـ (يانيشيفسكي) يستعد ، يرتدي سروال• (في شقته) •
٦٣ـ (شتراوخ) يروض كلب •
٦٤ـ (كورباتوف) امام المرآة يتنكر •
٦٥ـ (باليك) يكسر الثلج لتحضير « الدوندرمة »•
٦٦ـ المنظمة الحزبية • (انطونوف) يخـرج عريضة الاحتجاج ، يقرأ •
٦٧ـ كبيرة • نص الاحتجاج ـ مكتوب باليـد وبحروف مطبعية •
٦٨ـ مزج • ترتيب حروف الاحتجاج ـ حروف •
٦٩ـ مزج • نهاية عملية الترتيب • حـروف تتجمع •• (ع•ا•د•ر)(١٣) •
٧٠ـ الحروف المنضدة (كبيرة) توضع في ماكنة الطبع •
٧١ـ ماكنة الطباعة تعمل (تطبع) •
٧٢ـ مزج • اطار صورة فوتوغرافية • (ديافراغما امريكية) •
٧٣ـ كبيرة • وجه (نعـوموفيج) • وفي الاعلى كتابة : (الموضوع وضع مراقبة داخلية) • يتحدث في التلفون •
٧٤ـ مزج • وجه (دورامونيبنكو)(١٣) • (جندرمة)• يستمع • يضع السماعة (ديافراغما مفتوحة)• الكتابـة تختفي •• (شـتراوخ) و (يانيشيفسكي) واقفان • هو يعطيهـم الاوامر •
٧٥ـ ستارة • مزج • ازاحة • شارع (شتراوخ ويانيشيفسكي) يبتعدان عن الكـاميرا الى المعمل (ديافراغما بطيئة) •
٧٦ـ لوحة [باسم مصنع] « غيفار توفسكي » •

العمال يخرجون (انطونوف وكلـوكفين) وغيرهم بين العمال •
٧٧ـ بناية مهجورة • (انطـونوف ، كلـوكفين وتومانوف ، موزيكانت ليفشين) يحضـرون ويجلسون متحلقين •
٧٨ـ نصـف كبـيرة • يجلسون متحلقـين • يتناقشون • يتحدثون •
٧٩ـ كتابة : (واضح ، مثل ٢ × ٢) •
٨٠ـ كبيرة : (٢ × ٢ = ٤) تكتب على سبورة مدرسية •
٨١ـ زاوية صف مدرسة مسائية • (بودكـو) يكتب على السبورة • وخلف السبورة يتناقش (موزيكانت) مع جماعة من العـاملات • (ديافراغما افقية) من اليسار الى اليمين •
٨٢ـ مزج [لقطـة] حتى الحزام • فتـاتان و (غروموف) يكرزون الحب ، يبتسمون • (غروموف) يلتفت •
٨٤ـ مجاميع بصفوف في الشارع يسـيرون • (غروموف) يسير بين فتاتين وهو يعزف على (الهارمونيا) وخلفهم يسير (كلـوكفين) ومجموعة عمال •
٨٥ـ مزج • كبيرة • (كلوكفين) يتحـدث • (ديافراغما بطيئة) •
٨٦ـ (ديافراغما امريكية مفتوحة) • ماء ، رذاذ ، (ريازانش) و (ديبابوف) يسبحان •
٨٦ـ أ ـ اثنان يسبحان ـ يتهامسان •
٨٧ـ ازاحة افقية « جيلوسيت » • (انطونوف) وعمال آخرون يجلسون عراة على ارصفـة النهر • (ريازانش) يخـرج من الماء • (خلفية صناعية) •
٨٨ـ كبيرة • (انطونوف) يتكلم • ينظر جانبـا ويوقف يده •
٨٩ـ متوسطة • (يانيشيفسكي) يخلع ملابسـه وهو يشعر بالذنب •
٩٠ـ كبيرة • يد (انطونوف) تعطي اشارة •
٩١ـ مزج • متوسطة • الجميع يقفون على «الغينا» ـ (من الظهر) •
٢٢ـ يقفزون في الماء (الكاميرا) •
٩٣ـ متوسطة (يانيشيفسكي) يضرب باقدامـه الماء • عنزة تقف في الجوار •
٩٤ـ كبيرة • وجه (يانيشيفسكي) على رأسـه قبعة •
٩٥ـ كبيرة • سطح الماء ـ تسبح المجمـوعة • (ديافراغما بطيئة) •
٩٦ـ كبيرة • « مونوكل » [نظارة ذات عدسـة واحدة ـ المترجم] ـ على وجه (كوجين)

مكياج ، يضربه (بايارين) ــ هو يصرخ ٠
٩٧ــ كبيرة ٠ يد تحمل خنجر تغمده فى صــدر (كوجين) ٠
٩٨ــ منظر عام للمشهد ٠ ديكوز ٠ يسقط (كوجين) قتيلا ٠
٩٩ــ متوسطة ٠ فى صالة العرض ٠ ثلاث فتيات يبكين ٠
٩٩ــ أ ــ (الكمبوشة) ــ (محل الملقن او ضابط النص يقع فى اعلى وسط مقدمة المســرح ــ المترجم] ٠ (ليفشين) يغلق كتاب ، يظهر عنوانه ــ كتابة : (كاشيرسكايا القديمة) ٠ يختفى ٠
١٠٠ــ صغيرة ٠ تغلق الستارة ٠
١٠١ــ كبيرة ٠ مجموعة ايادى تصفق ٠
١٠٢ــ صغيرة ٠ الستارة تفتح والممثلون ينحنــون تحية ٠
١٠٣ــ [لقطة] حتى الحزام ٠ متوسطة ٠ (كوجين) يخلع (الباروكة) (تمثيلية فى النادى) ٠
١٠٣ــ أ ــ (بايارين) ٠ كبيرة ٠ ينتف لحيتــه الصوفية المستعارة ٠
١٠٤ [لقطة] حتى الحزام ٠ مزج ٠ ازاحــة الى الاعلى ٠ (كوبيكوف) وهــو يرتدي مـلابس (النبيار) يخلع القفطان ٠
١٠٥ ــ جماعة حـول (ليفشين) ٠ وبمظهـر الملقن يجلس (ليفشين) في غرفـة مكيـاج صغيرة ٠ الممثلون يستمعون ٠
١٠٥ ــ أ ــ كبيرة ٠ بيد (ليفشين) تمثيلية «كاشير سكايا القديمة» يفتح النص ٠ منهاج ــ ح ٠ أ٠ د ٠ ر ــ (ديافراغما) ٠
١٠٦ ــ كبيرة ٠ ترتفع الستار الى الاعلى ٠ ثلاثــة طرقات ٠
١٠٧ ــ غرفة التدخين ٠ مجموعة عمال في حالــة انتظار وهم ينظرون باتجاه واحد ٠ في وسطهم (تومانوف) ٠
١٠٨ ــ (الكسبيف) ــ بكامله ــ يستدير عن الحائط وينظر عبر كتفه ٠
١٠٩ ــ نصف كبيرة ٠ يودع المجموعة بنظراته ٠
١١٠ ــ المظهر الخارجي ــ غرفة التدخين في معمــل «دينامو» ٠ يخرج (الكسبيف) ٠
١١١ ــ جماعة في غرفة التدخين ٠ يتكلمون لقطــة عامة ٠ تصغير ٠ ارجل عنزة ٠
١١٢ ــ مزج ٠ مجموعة عمال صغيرة ٠ بحقد ، يغمز بعين واحدة ٠
١١٣ ــمزج مجموعة عمال اكبر ٠
١١٤ ــ كبيرة ٠ ايدي بكفـوف بيضـاء تسحب الى داخل الكادر زوج من الكلاب ٠
١١٥ــ كبيرة ٠ وجه (نعومونيج) ٠ ينكس رأسه
١١٦ ــ القبضات تفتح ، تاركة السيور الجلدية ٠
١١٧ ــ من صغيرة نحو الكاميرا ــ تهجم الكلاب ٠
١١٨ ــ من الاعلى ٠ الكلاب تركض ٠ مزج ٠ جماعة «الوكلاء» تحل محل الكلاب ٠
١١٩ ــ شارع (ديافراغما افقية علوية) ٠ صندوق بائع «الدوندرمة» يتقدم نحو الكاميرا ٠
١٢٠ ــ (ديافراغما افقية علوية) ٠عن الكاميرا تبتعد اقدام ٠ سيور الكلابين تشتبكان ٠
١٢١ــ (دانيشيفسكي يسير في الشارع) ٠ ديافراغما افقية) ٠
١٢٢ــ (ديافراغما افقية علوية) ٠ كبيرة ٠ قبعــة ترتفع فيظهر وجه (كورباتوف) ٠ ينظر بعين واحدة ٠
١٢٣ــ ديافراغما افقية علـــوية ٠ (كورباتوف) يقف قرب مخزن ٠
١٢٤ ــ (ديافراغما علوية) ٠ تصنع «الدوندرمة» ٠
١٢٥ ــ (ديافراغما) ٠ (ماليل) يصب «الدوندرمة» عمال ٠ (انطونوف ينظر بشك) ٠
١٢٦ ــ الى الاعلى ٠ [لقطة] حتى الركبة ٠ (شتراوخ) يدير «الشرمانكا»(١٤) ٠
١٢٧ ــ مزج ٠ كلبان يرقصان ٠ (ديافراغما) ٠
١٢٨ ــ كتابة ــ (في المعمل) ٠
١٢٩ ــ كبيرة ٠ يد تدير مقبض «الامريكية»(١٥) ٠
١٣٠ ــ منظر عـام للمطبعة السـرية ٠ شـخصان يعملان ٠
١٣١ ــ مزج ٠ كبيرة ٠ ترزم النشرة (البيان) ٠
١٣٢ ــ متوسطة ٠ جماعة حول (انطونوف) ، يوزع عليهم البيـان الاحتجاجي ٠ (غيراسيموف ، سيمينياك ، ديبابوف) يستلمونها (في الفضاء) خلفية صناعة ٠
١٣٣ ــ (غيراسيموف) يتسـلل الى مراجـل مصنع «بروخوروفكا»(١٦) ٠
١٣٤ ــ كبيرة ٠ وجه (غيراسيموف) قرب المرجـل يختفي من الكادر ٠
١٣٥ ــ متوسطة ٠ (الكسبيف) يغلق بالمفتاح باب الورشة ٠
١٣٦ ــ صغيرة ٠ الورشة خالية ٠ يقفز (ديبابوف) ٠
١٣٧ ــ نصف كبـيرة (ديبابوف) يغلـق الصندوق بحذر ٠ يقفز خارج الكادر ٠
١٣٨ ــ ١٣٩ ــ ١٤٠ ــ ١٤١ ــ ازاحةــ (ديبابوف) يلصق ويوزع البيان في مختلف انحاء الورشة ٠
١٤٢ ــ نصف كبيرة ٠ (غيراسيموف) يرتقي الرافعة ٠

١٤٣ ــ متوسطة . (غيراسيموف) على الرافعة يلصق البيانات .
١٤٤ ــ كبيرة . صافرة ماكنة قطار .
١٤٥ ــ صغيرة . قطار يمر امام الكاميرا ، يقفز (سيمنياك) الى القطار .
١٤٦ ــ (سيمينياك) يسير في العربة .
١٤٧ ــ يوزع البيان .
١٤٨ ــ غرفة الرافعة . ينزل السائق .
١٤٩ ــ كبيرة . يرمي .
١٥٠ ــ كبيرة . رزمة بيانات تتطاير من الرافعة .
١٥١ ــ من الاعلى . الورشة . الرافعة تتحرك . البيانات تتطاير الى الاسفل .
١٥٢ ــ نصف كبيرة . رؤوس العمال تنظر الى الاعلى .
١٥٣ ــ من الاسفل . تتطاير البيانات .
١٥٤ ــ الورشة . العمال يخرجون البيانات من صناديقهم ويقرأون .
١٥٥ ــ عمال يقرأون البيانات على ناصية السكة الحديد .
١٥٦ ــ رجل مسن يبصق على البيان .
١٥٧ ــ كبيرة . ايدي ترفع البيان .
١٥٨ ــ امرأتان عاملتان في المخازن تحاولان قراءة البيان .
١٥٩ ــ [لقطة] حتى الحزام . عامل ينزع بيانين ملصوقين ، يعطي احدهما الى زميله .
١٦٠ ــ الارض . البيانات . يدان تخطفان البيان
١٦١ ــ كبيرة . وجهان حاقدان بشراسة .
١٦٢ ــ كبيرة . شيخ يقرأ خلال نظارته .
١٦٣ ــ كبيرة . يدان تقربان قصاصتين من البيان الى بعضهما .
١٦٤ ــ صغيرة . عمال كثيرون يقرأون على ناصية السكة الحديد .
١٦٥ ــ كبيرة . نص البيان .

القسم الثالث

١ ــ كبيرة . البيان .
٢ ــ رئيس العمال يهين فتاة .
٣ ــ آلة سرقت من عامل .
٤ ــ رئيس العمال ضرب عامل بسلسلة حديد .
٥ ــ عامل يتهم بالسرقة .
٦ ــ عامل يخبر رئيس العمال .
٧ ــ عامل شنق نفسه على الماكنة .
٨ ــ الاضراب يوضح ويوقف [هذه الامور] .
٩ ــ اللجنة تصنع خفارات على المكائن .
١٠ ــ الصراع بين اللجنة والادارة .
١١ ــ الحياة في براميل القمامة .
١٢ ــ المبيت عند الوقاد .
١٣ ــ العمال يطردون الادارة .
١٤ ــ ظهور البيان في المعمل . (في الورش ، في ساحة المعمل ، في الشارع) .
١٥ ــ قائمة فصل المحرضين والنشطين .
١٦ ــ النضال من اجل صافرة المعمل . عراك قرب الصافرة .
١٧ ــ صافرة المعمل تصفر .
١٨ ــ العمال يتجهون الى الشارع مسرعين
١٨ ــ أ النساء يركضن في الشوارع .
١٩ ــ بعض الورشات لاتخرج .
٢٠ ــ الصغار [الباقون] يطردون سحبا . يكسرون الزجاج [بالجزوة] .
٢١ ــ رؤساء العمال ضد الاضراب .
٢٢ ــ يقطع الكهرباء عن الادارة .
٢٤ ــ اجتماع .

القسم الرابع

١ ــ العمال المضربون لاحد المعامل يسيرون في الشوارع باتجاه معمل اخر .
٢ ــ في لجنة الاضراب تنظم فرق الدعاة .
٣ ــ البوليس يمنع العمال من دخول المصنع .
٤ ــ يلتفون من الخلف . يتسلقون السياج يحرضون العمال على الاضراب .
٥ ــ خمسة عشر شخصا يطردون الحراس .
٦ ــ الصبيان يرمون الطابوق على كشك الحراسة .
٧ ــ الحارس يطارد الاطفال في الشارع .
٨ ــ تسحب لوحة خشبية من تحت البوابة . الحارس يسقط .
٩ ــ العمال يهينون المبيت الى لجنة الاضراب .
١٠ ــ رجل بوليس يصرخ بوجه احد الذين يقرأون البيان : (لاتتبعهم) .
١١ ــ من غرفة نوم الفتيات ، ترمى الوسائد على مخبر بوليسي .
١٢ ــ المضربون يلعبون الورق .
١٣ ــ عامل يحاول تناول شراب ، يخجل فيسكبه .
١٤ ــ الادارة تمنع من دخول المعمل .

١٥ ـ المطعم تحت السماء المكشوفة مقابل بوابة المعمل ٠
١٦ ـ الغذاء ينقل بالقساطل عبر البوابة ٠
١٧ ـ الخفير يخاف الابتعاد عن المكان المضاء ٠ والشباب يتصنع السرقة ٠
١٨ ـ الخفير يصفر ٠
١٩ ـ «محطمو الاضراب» و «المشاغبون» يذهبون للعمل ٠
٢٠ ـ «المشاغبون» يتسلقون السياج ليعملوا ٠
٢١ ـ الى المعمل تصل النشرات ٠
٢٢ ـ العمال يساعدون الدعاة لعبور النهر بواسطة زورق وهم يعزفون على «الهارمونية» (١٧) ٠
٢٣ ـ اجتماعات ٠
٢٤ ـ امسكوا مشاغب ٠
٢٥ ـ المشاغب يرمى في الماء ٠
٢٦ ـ يلعبون لعبة «الاورليانكا» ٠(١٨) ٠
٢٧ ـ الداعية يخطب و «الكيبكة» [بيرية روسية ـ المترجم] منكسة على وجهه ٠
٢٨ ـ داعية ترتدي ملابس عاملة ٠
٢٩ـ في معمل اخر العمال الاخرون يدعون الى الاعتصام ٠
٣٠ ـ ينتزعون محطمي الاضراب من العمل ٠
٣١ ـ «المشاغبون السود» ٠
٣٢ ـ يضربون المشاغبين ٠
٣٣ ـ يرفضون استلام الاجور ٠
٣٤ ـ الادارة في محنة ٠
٣٥ ـ تنظيم المشاغبين ٠ (ليفشين) ٠
٣٦ ـ صفوف البوليس ٠
٣٧ ـ عمال يتقدمون الى معمل ثالث ٠ المعمل ينضم الى الاعتصام ٠

القسم الخامس

١ ـ الادارة تأمر المشاغبين للقيام بعراك مصطنع ٠
٢ ـ العمال يكشفون اللعبة ، يتعالى الضحك عليهم [على المشاغبين] ٠
٣ ـ الاطفال يلعبون بين اقدام الحراس ٠
٤ ـ اجتماع في حقل « توفليوفا » ٠
٥ ـ الاولاد جماعات جماعات يذهبون الى الاجتماع ٠
٦ ـ مطاليب المضربين ٠
٧ ـ خفير يحرس اعلان ٠ الصبيان يمزقوه يعلق اخر ٠
٨ ـ معامل مغلقة ٠
٩ ـ قصاصات « الوكلاء » تصل الى الحراس ٠
١٠ ـ يشتد الشغب ٠
١١ ـ «الوكلاء» في مشرب الشاي ٠
١٢ ـ مراقبة اللجنة ٠
١٣ ـ اعلان : (المصنع يغلق الى اجل غير مسمى) ٠

القسم السادس

١ ـ مجموعة مضربين ٠ المدير ومفتش العمل يلقيان الخطب
٢ ـ «مشاغب» يضرب عامل ٠
٣ ـ تفتيش في غرف وبيوت العمال ٠
٤ ـ اعتقال اعضاء اللجنة ٠
٥ ـ البوليس يحرس المصنع ٠
٦ ـ الادارة على اتصال دائم مع الحراس ٠
٧ ـ القوائم السوداء ٠
٨ ـ العمال يرفضون انهاء الاعتصام ٠
٩ ـ دعوة «الغوبرناتور» [المحافظ] ٠
١٠ ـ رجال البوليس يلمعون احذيتهم ٠
١١ ـ خطاب المحافظ ٠
١٢ ـ الاستجواب ٠
١٣ ـ الهروب من المدخنة (١٩) ٠
١٤ ـ الاحتماء على الشجرة ٠
١٥ ـ دعوة الجيش ٠
١٦ ـ المبيت خارج الدار ٠
١٧ ـ وصول الجنود ٠

القسم السابع

١ ـ تطويق المعمل ٠
٢ ـ أوامر الى العمال : (اجلسوا) ٠
٣ ـ اجتماع لجنة الاعتصام ٠
٤ ـ اجتماع اللجنة الحزبية (مقاطع) ٠
٥ ـ الهجوم على معمل [غيفارتوفسكي] ٠
٦ ـ سكب المياه الفاتره على البوليس ٠
٧ ـ اطلاق الرصاص ٠
٨ ـ مشهد «مع العصفور» (٢٠)

القسم الثامن

١ ـ دعوة رجال الاطفاء ٠
٢ ـ حواجز الاسلاك الشائكة ٠
٣ ـ وصول رجال الاطفاء ٠
٤ ـ اضطراب المعتصمين ٠
٥ ـ تفريق العمال بخراطيم المياه ٠
٦ ـ اعلان طلب عمال جدد ٠
٧ ـ «محطمو الاضراب» يذهبون الى العمل ٠
٨ ـ أوامر الى البوليس : «استعدوا للرمي» ٠
٩ ـ المجزرة على الجسر ٠
١٠ ـ الخيالة على الجسر العائم ٠
١١ ـ أوامر الى العمال : «اجلسوا» ٠
١٢ ـ يغرز انسان على الحافة المدببة للسياج ٠
١٣ ـ الادارة تستلم مطاليب [العمال] ٠

المشهد الاخير

المذبحــة

١ ـ راس ثور ـ سكين قصاب تتهيأ ، تخرج مــن الكادر الى الاعلى ٠
٢ ـ كبيرة يد [تحمل سكين] تضرب خارج الكادر الى الاسفل ٠
٣ ـ لقطة عامة ٠ الف وخمسمائة انسان ينهارون من الجرف (جانبية) ٠
«بروفيل» ٠
٤ ـ خمسون انســان ينهضون مــن الارض ٠
٥ ـ وجه جندي ـ [هو] يهدف ٠
ينظفون ايديهم [من التراب] ٠
٦ ـ متوسطة ـ اطلاقــة ٠
٧ ـ يرتجف جسم الثور (راسه خــارج الكادر) يسقط ٠
٨ ـ كبيرة أرجل الثور في القيود ٠ اقــدامـــه تضرب في بركة الدماء ٠
١٠ ـ بواسطة حبل ، يديرون راس الثور الى المذبح
٩ ـ كبيرة زناد البنادق ٠

١١ ـ الف انسان يهرب
١٢ ـ من خلف الاحــراش ، من الارض تنمــو سلسلة من الجند ٠
١٣ ـ كبيرة ٠ رأس الثور يموت جراء ضربــه مرئية (تتجمد العيون) ٠
١٤ ـ رمي أصغر ـ من الظهر ٠
١٥ ـ متوسطة يربطون أرجل الثور (طريقة ذبح المواشي وهي راقدة) ٠
١٦ ـ كبيرة ٠ اناس يسقطون من الجرف ٠
١٧ ـ تقطع حنجرة بقرة يسيل الدم ٠
١٨ ـ نصف كبيرة ٠ في الكادر ينهضّ ، النـاس يمدون أيديهم ٠
١٩ ـ نحو الكاميرا (في حركـــة) يتقدم القصاب وهو يحمل الحبل المدمى ٠
٢٠ ـ جماعة تركض الى السياج ، يسقط ، خلف كمين (كادرين او ثلاث) ٠
٢١ ـ في الكادر تسقط أيدي
٢٢ ـ تقطع رأس بقرة عن جسمها ٠
٢٣ ـ رمــي ٠
٢٦ ـ كبيرة ٠ اسنان الزناد تسقط جراء الرمي ٠
٢٧ ـ اقدام المشاة تبتعد ٠
٢٨ ـ في الماء يسيل الدم ، يصبغه ٠
٢٩ ـ كبيرة ٠ من حنجرة الثور يفور الدم ٠
٣٠ ـ أيدي تسكب الدم من اناء الى قسطل ٠
٣١ ـ مزج رصيف القساطل يتحرك نحو المصنع ٠
٣٢ ـ الرأس الميت ٠ يخرجون اللسان مــن الحنجرة المقطوعة (هذا على الاغلب) ٠
احد الاساليب للحفاظ على اللسان من التأثر بسبب الاسنان أثناء عملية سلخ جلد الرأس)
٣٣ ـ اقدام المشاة تبتعد ٠ اصغر ٠
٣٤ ـ يسلخون الجلد من الراس ٠
٣٥ ـ الف وخمسمائة قتيل عند حافـة الجرف ٠
٣٦ ـ راسان مسلوخي الجلد لثورين ميتين ٠
٣٧ ـ أيادي بشرية في بركة دماء ٠

٢٨ ـ كبيرة بحجم الشاشة الكاملة • عين ثور ميتة •

الكتابة الاخيرة •

الخاتمة (٢٢)

الاعتصامات كانت مدارس الثورة المسلحة •

(انتهـــى)

---

(١) الاعتصام ـ أول أفلام المخرج السينمائي السوفياتي الكبير سرجي ميخائيلوفيج ايزنشتاين • والمعروف في العالم خطأ باسم ـ الاضراب ـ والترجمة العربية للسيناريو الاخراجي لاول مرة عن الروسية الذي نشـر السيناريو فيها في ربيع ١٩٧١ • عن كتاب : سرجي ايزنشتاين : المختارات من مؤلفاته في ستة أجزاء • الجزء السادس • معهـــد تاريخ الفن واتحاد السينمائيين السوفيات والارشيف المركزي للوثائق الفنيةوالادبية في الاتحاد السوفياتي ـ مطبوعات الفن ـ موسكو ـ ١٩٧١ ـ ص (٣١ـ٤٦) • لقـــد اشترك بكتـابة السيناريو غريغوري الكسندروف (المخرج السينمائي الكبير حاليا) وقد ساهم فيه أيضا ف• بلتنوف ، اي• كرافجونوفسكي • ـ المترجم ـ

(٢) «ديافراغما امريكيه » ـ وسيلةتعبيرية تستند على كون حقل الصورة في الكادر يحدد بواسطة (تضييق أو توسيع) « الديافراغما » Diaphragme بتعتيم دائري بواسطة ما يسمى (iris diaphragme) في الة التصوير السينمائيـة • (النـاشر) • وهــذا النوع من أكثر أنواع « الديافراغما » انتشارا في الات التصـوير الفوتوغـرافية والسينمائية وتتكون من شرائح معدنية رقيقة غالبا ما تكون هلالية الشكل تساعد على التغيير التدريجي للثقب (الفتحة) التي يمر عبرها الضوء سواء بتوسيعها أو تضييقها ـ المترجم

(٣) انظر موضوع » حول تحديد حجم اللقطة في الفلم السينمائي والرؤيا الهرمية للكادر ـ أعلاه ـ للمترجم •

(٤) « كوزنيتسكي موست » ـ حرفيا ـ جسر الحداد ـ وهو شارع في قلب موسكو ، امتاز ولا يزال بتمركز المحلات التجارية والبنوك وغيرها من الدوائر والمرافق العامة ـ المترجم •

(٥) « شارع بتروفكا » ـ أحد الشوارع الرئيسـية في موسكو ـ انذاك ـ يتصل بمركز المدينة و «كوزنيتسكي موست» ـ المترجم ـ

(٦) « بتروفسكايا » ـ هي أولغافيورغيفنا ـ شـاعرة ومترجمة عن الانكليزية صديقة الشاعرين الكبيرين ماياكوفسكي وأسييف • مدرسـة في معهـــد « بروسوف » • عملت في « البرولتيكولت » (المسرح العمالي في موسكو (المترجم) • في فلم « الاعتصام » مثلت دورا ثانويا هو ـ سيدة في السيارة•

(٧) من العادات الروسية القديمة أن يشرب المشيعون كاسا من (الفودكا) على روح الميت بعد دفنه وأحيانا قبل تشييعه وهو مسجى • كما انهم ينثرون (الفودكا) على التراب في القبر حين مواراة النعش بالتراب • وقد يشربون (الفودكا) في المقبرة قبل تفرقهم أو عودتهم الى بيت الميت أو أقرب اقربائه ، وعـــادة شرب الكاس هذه هي تعبير رمزي وكأنهم يشربون مع الميت الكاس الاخيرة ـ المترجم ـ

(٨) « سوروكوفكا » ـ أربعينية ـ وهي هنا اصطلاح شعبي يرمز الى الفودكا الروسيا انطلاقا من نسبة ٤٠٪ وهي نسبة تركيز الكحول فيها ، وقد تزيد النسبة ـ المترجم •

(٩) هنا وفيما بعـــد نجد أن أسماء الشخصيات هي الاسماء الحقيقية لممثلي المسرح العمالي الاول (البروليتكولت) الذي كان يشرف عليه ايزنشتاين • في السيناريو : أ• ب• انطوف (فيما بعد مثل دور فاكولينجوك (البحار) في فيلم ايزنشتاين الثاني « المدرعة بوتومكين ») و ـ اي• كلوكفين ، ام• اس• غوماروف ، أ• اي• ليفشين (والاثنـان الاخيران اصبحا فيما بعد مساعدين لسرجي ايزنشتاين) ، أ• سيمنياك، ف• اي• ساروبف ، د• غ• ديبابوف (الذي أصبح فيما بعد فنانا فوتوغرافيا مشهورا) ، ن• كوجين والاخرون مثلوا في فلم « الاعتصـــام » أدوار عمال • اما أدوار « الوكـــلاء » (الشبيكوف) فقد مثلها : ب• أم• ماليك ـ دور « السوفا » (البوم) ، أ• ب• كورياتوف « ليسا » (الثعلب) ، أ• ب• يانيشيفسكي « مارتيشكا » (القرد) ، م• م• شتراوخ فيما بعد أصبح من كبار الممثلين (مثل دور لينين عند المخرج السينمائي روم ، وشتراوخ فنان شعوب الاتحاد السوفياتي وحائز على جائزة لينين في الفن) فقد مثل دور « اليولدوج » ، يو• اس• غليزر (فيما بعد فنا شعوب روسيا الاتحادية) مثلت دور « ملكة الشباني » •

(١٠) ازاحة : Wipe ـ احلال صورة محل اخرى ، أو Pushoff وهي وسيلة تكنيكية تستعمل أثناء التصوير وطبع الافلام لاحلال صورة مع اخرى تدريجيا • اما الازاحة أثناء الطبع : (Optical printer wipe) وتنفذ عدسيا أثناء طبع الفلم ـ أو Curtain wipe الازاحة بواسطةالغالق (الستار الحاجز) أو الازاحة الحلزونية ـ المترجم •

(١١) نعوموفيج ـ مدير حسابات مسرح (البروليتكولت) ، مثل في الفلم دور جندرمة في قسم الحراسة •

(١٢) الحروف الاوليـــة للحزب الاشتراكي الديمقراطي الروسي ـ المترجم •

(١٣) « موراموتيكو » (الكسندروف) غريغوري فاسيليفج• مثل في الفلم أحد أدوار الاداريين في المعمل وليس (جندرمة) كما ورد في السيناريو ـ الناشر • وهو الذي اشترك مـــع ايزنشتاين بكتابة سيناريو الفلم وعمل مساعدا للاخراج في (فلم المدرعة بوتومكين) ، وأخرج عشرات الافلام الكوميـــدية والموسيقية والرواية وهو الان من كبار المخرجين السوفيات من افلامه (السيرك) و (فولغا فولغا) ـ المترجم •

(١٤) « الشرمانكا » ـ الة هوائية ميكانيكية • وهي نوع صـــغير من أنواع (الاورغون) المتنقل بـــدون (كلافيورا) ميكانيكية • تتكون من صندوق فيه الانابيب الصوتية ، يعمل ويصوت بواسطة عتلة يدوية دوارة تدير قرصا مصنوعا من

إلجلد والقطيفة • وكل قطعة موسيقية محفورة على قرص خاص بها (يستبدل ألقرص اذا أريد ادارة قطعة موسيقية أخرى) • ظهرت هذه الآلة في أوربا الغربية في بداية القرن الثامن عشر وأصبحت من أحب الالات للموسيقيين المتجولين • وصلت هذه الالة الى روسيا في الربع الاول من القرن التاسع عشر • واسمها « شرمانكا » جاء من أغنية شعبية فرنسية مشهورة في ذلك الوقت (Charmante Catherine) — وهي أول أغنية عزفت على هذه الالة في روسيا) ، ومن هنا التسمية البولندية لهذه الالـــة باسم « كاتارينكا » والتسمية الاوكرانية لهـــا « كاتيرينكا » — (المعجم الموسيقي — تاليف ووضع شتاينبرس و يامبولسكي • مطبوعات الانسكلوبيديا السوفياتية — موسكو ١٩٦٦ — ص ٥٧٨) • وعلى غرار هذه الالة تصنع الان عشرات الاصناف من الالات الصغيرة التي تدخل ضمن نطاق لعب الاطفال الموسيقية • (المترجم) •

(١٥) « الامريكية » تسمية لماكنة طباعة يدوية •

(١٦) « بروخوروفكا » — الان مصنع « الجبال الثلاثة » المسمى باسم فيلكس درجنسكي — الناشر — (درجنسكي أحد زعماء ثورة إوكتوبر الاشتراكية ، وقادة الدولة الاشتراكية)

— المترجم —

(١٧) « الهارمونية » — الة موسيقية هوائية صغيرة — اسمها مأخوذ عن أصل كلمة هارمونيا الاغريقية(Harmonkos) وهي اسم عام لمختلف أنواع الالات الموسيقية مثل « هارمونية الشـــفاه » و « الهارمونية الزجاجية » و « الاكورديون » و « البيان » وغيرها • (المعجم الموسيقي — المصـــدر أعلاه — ص ١٠٨) — المترجم •

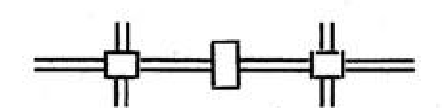
(١٨) « الاوليانكا » — لعبة تشبه لعبـــة « الحرامية والجرخجية » المعروفة في بغداد • وهي لعبة تصور الهجوم والدفاع والاستخباء ••• — المترجم •

(١٩) الهروب من المدخنة — انظر خطة السيناريو ، القسم السادس من سلسلة (نحو الدكتاتورية) — المشهد السادس — أ — (الناشر) في المجلد السادس لمؤلفات ايزنشتاين وتوجد اشارة اليه في مقدمة السيناريو المنشورة أعلاه — المترجم •

(٢٠) « مشهد مع العصفور » — انظر أيضا — المشاهد من ١١ — ١٤ في خطة السيناريو المشار اليها أعلاه (الناشر) • انظر أيضا ما جاء حول هذا المشهد في المقدمة المنشورة أعلاه • (المترجم) •

(٢١) المشهد الاخير — المذبحة — نشر في الملحق — المجلد السادس — لمؤلفات ايزنشتاين ص ٤٢٣ — ٤٢٤ — المصـــدر المشار اليه أعلاه وقد وضعت هـــذا المشهد في محله بالنسبة للسيناريو الاخراجي — المترجم •

(٢٢) الخاتمة — من السيناريو الاخراجي — ص ٤٦ — المجلد السادس للمؤلفات — المصدر أعلاه — المترجم •



مصادر دراسة السينما في العراق

اعداد
احمد فياض المفرجي

لعل اول ما يلحظه المتتبع ، لمسيرة صناعة السينما في العراق ، هو ان هذه الصناعة ، لم تتكون وفق تخطيط مسبق مدروس ، وفيه مراعاة لظروف البلد ، الاجتماعية والسياسية ، والامكانات الاقتصادية والفنية . وبسبب هذه البداية الخاطئة ، فان مجمل مكونات مسيرة السينما في العراق ، كانت خاطئة ايضا ومشوهة ، وغير منتظمة .

وفي ذهني اعتقاد ، بان اية محاولة ، لتصحيح المسار ، ستبوء بالفشل ، اذا لم يسبقها مراجعة صادقة وواعية ، لكل التجارب ... تمت خلال العقود الثلاثة الاخيرة ، ... اسباب ضعف الانتاجات ... قدمت من عمل الشاشة ، ... الكفيلة ، بايجاد فلم ... واقع انساننا ويعبر عن

ومما لا شك فيه ، ان « الكتابات » التي سجلتها اقلام الكتاب والنقاد ، طوال الثلاثين سنة الماضية ، لا تخلو من فائدة ، للراغبين بمواصلة العمل في صناعة السينما في العراق ، على المستويين العام والخاص ، اذ ان تلك « الكتابات » هي اصداء وردود فعل وتاريخ لكل النشاطات العملية ، في مجال السينما العراقية .

وتيسيرا لمهمة السينمائيين الشباب ، في الاطلاع على تجارب الجيل السابق ، فقد عزمت على لملمة المقالات والدراسات ، المبعثرة هنا وهناك ، في هذه الجريدة وتلك المجلة ، وجمعها ونشرها في مبحث ، يتصدره ثبت ، يتضمن اسماء الافلام العراقية المنتجة خلال الربع قرن الاخير ، واسماء العاملين فيها .. وامل ان ينال هذا الجهد ، بعض الرضا ، وان يحقق قسطا من الغرض المرجو منه .

القسم الاول ـ الافلام

١ ـ فلم « القاهرة بغداد » (١٩٤٩)

× مصري عراقي
× الاخراج :ـ أحمد بدرخان
× التمثيل :ـ حقي الشبلي . ابراهيم جلال . حامد القاضي . فخري الزبيدي .
× صور في ستديو مصر بالقاهرة .

٢ ـ فلم « ابن الشرق » (١٩٤٩)

× صور في ستديو الاهرام بالقاهرة .
× التمثيل : عادل عبدالوهاب . عزيز علي . حضيري أبو عزيز . مديحة يسري . بشارة واكيم .
× اخراج : نيازي مصطفى .

٣ ـ فلم « عليا وعصام » (١٩٤٨)

× الانتاج : ستديو بغداد .
× القصة : أنور شاؤول .
× الاخراج : مسيو آندريه شاتان .
× مساعدا المخرج : يحيى فائق واكرم جبران .
× التمثيل : ابراهيم جلال . جعفر السعدي . عبدالله العزاوي . فوزي محسن الامين . عزيمة توفيق . السيدة أحلام . اعتدال يوسف . عبدالمنعم الجادر . اكرم جبران . سليمة مراد . الطفل شيراك (المونتير المعروف حاليا) .
× التصوير : مسيو لامار .
× تصاميم الديكور والملابس واللوازم : دانيال القصاب .
× التكاليف : كلف انتاج الفلم (٣٥) الف دينار ، عدا كلفة الاستديو . كما أن شركة ستديو بغداد ، دفعت مبلغ ثلاثة الاف دينار الى المخرج .
× العرض : سينما روكسي .

٤ ـ فلم « ليل في العراق » (١٩٥٠)

× الاخراج : أحمد كامل مرسي ـ مصري الجنسية .
× مساعد المخرج : اكرم جبران .
× التمثيل : ابراهيم جلال . عبدالله العزاوي . عفيفة اسكندر .
× الصوت : ناجي صالح .
× تصوير : اوهان .

٥ ـ فلم « فتنة وحسن » (١٩٥٤)

× اول فلم عراقي غير مشترك .
× الانتاج : شركة دنيا الفن .
× الاخراج : حيدر العمر .
× التمثيل : ياس علي الناصر . مديحة رشدي . سلمى عبدالاحد . أحمد حمدي .
× التصوير : سيمون مهران .
× الاغاني : تاليف والحان خزعل مهدي .
× التكاليف : ٨٫٠٠٠ الاف دينارا .

٦ ـ فلم « نبوءة » (١٩٥٥)

× الانتاج : شركة أفلام سامراء
× القصة والسيناريو والاخراج والصوت: عبدالخالق السامرائي .
× التمثيل : حسين السامرائي . عزيمة توفيق . كامل العبلي .
× التصوير : سيمون مهران .

٧ ـ فلم « وردة » (١٩٥٦)

× الانتاج : شركة أفلام العراق الحديث عبدالرحيم الخزرجي ومجيد الجذوع .
× القصة : مقتبسة عن « يوميات نائب في الارياف » للكاتب المصري توفيق الحكيم .
× الحوار : صفاء مصطفى .

× الاخراج والسيناريو : يحي فائق ·
× التمثيل : خالد الباوردي · هيفاء حسين · فوزي محسن الامين · عبدالمنعم الدروبي سليمان الجنابي · قدري الرومي · فائزة محمد ·
× التصوير والانارة : كريم مجيد ·
× الصوت : داود السامرائي ·
× الغناء : زهور حسين وداخل حسن ·
× الموسيقى : فرقة الاذاعة برئاسة كريم بدر ·
× الالحان : أحمد الخليل ورضا علي ·
× الطبع والتحميض : ستديو بغداد ·

٨ ــ فلم « من المسؤول » (١٩٥٦)

× الانتاج : شركة سومر للسينما المحدودة ·
× القصة : ادمون صبري ·
× الحوار : صفاء مصطفى ·
× الاخراج والسيناريو : عبدالجبار توفيق ولي ·
× التصوير : دليجا (هندي الجنسية)
× التمثيل : كاظم مبارك · ناهدة الرماح · خليل شوقي · سامي عبدالحميد · فخري الزبيدي · محمد القيسي · سلمان البيرماني · عبدالواحد طه · رضا الشاطي · حميد مجيد · أم سلمان · زكية القريشي · حسن الناطمي · محمد القريشي · نجاة خالد · فتوى خالد · مي خليل شوقي ·
× مساعد المخرج : ابراهيم جلال ·
× الصوت : ناجي صالح ·
× الموسيقى : منير بشير ·
× الديكور : عبدالقادر توفيق ·

٩ ــ فلم « سعيد افندي » (١٩٥٧)

× الانتاج : شركة اتحاد الفنانين (كامران حسني · عبدالكريم هادي) ·
× القصة : مقتبسة عن قصة « شجار » لادمون صبري ·
× الاخراج : كامران حسني ·
× التمثيل : يوسف العاني · زينب · عبدالواحد طه · يعقوب الامين · سوسن حسين · جعفر السعدي ·
× السيناريو والحوار : يوسف العاني ·
× مساعد المخرج : ابراهيم جلال ·
× مدير الانتاج : عبدالكريم هادي ·
× التصوير : البرتو
× الصوت : ناجي صالح
× التكاليف : ٨,٠٠٠ الاف دينار

١٠ــ فلم « ارحموني » (١٩٥٨)

× الانتاج : شركة الحداد والشيخلي
× الاخراج والسيناريو والحوار : حيدر العمر ·
× القصة : مقتبسة عن مسرحية «المساكين» للمرحوم سليم بطي ·
× التمثيل : بدري حسون فريد · كامل القيسي · هيفاء حسين · رضا علي · مديحة شوقي · محسن البصري · قدري الرومي وعبد المنعم الدروبي ·
× الموسيقى والالحان : رضا علي ومنير بشير ·
× التصوير : وليم سايمون ·
× الانتاج : محمد شكري جميل ·
× المكياج : فوزي الجنابي ·
× الديكور : يونس شاكر ·

١١ ــ فلم ــ ادبته الحياة ــ

الانتاج : أفلام مهند والصراف ·
× الاخراج : مهند الانصاري ·
× التمثيل : مديحة شوقي · مهند الانصاري · عدنان الصراف · حمادي الخزعلي · داود عبدالحسين · هادي الخزعلي ·
× مدير الانتاج : عدنان الصراف ·
× التصوير : عبدالخالق السامرائي · أحمد القباني · الياس مجموعة ·
× الالحان : عبدالوهاب بلال ·
× الغناء : عدنان محمد صالح ·
× كلمات الاغنية : عبدالواحد الصبيحي
× التكاليف : ١,٢٠٠ ألف ومائتان دينارا
× الزمن : ٣٥ دقيقة ·

١٢ ــ فلم « عروس الفرات » (١٩٦١)

× الانتاج : شركة افلام النسر (كمال البدري) ·
× القصة والسيناريو والحوار والاخراج : عبدالهادي مبارك ·
× التمثيل : عبدالوهاب المدايني · أزهار · أحمد حمدي · جعفر صدقي · فائزة محمد · رباب محمد · عبدالجبار العبيدي · حقي الوكيل · حاتم جزدت · ابراهيم تقدير · فريال كمال ·
× التصوير : وليم سايمون ·
× الطبع والتحميض : طهران ·

١٣ ــ « تسواهن » (١٩٥٧)

× الانتاج : شركة سميراميس للافلام (كاترين يوسف) ·
× القصة والسيناريو والاخراج : حسين السامرائي ·
× التصوير : عبدالله سلمان ·
× التمثيل : حسين السامرائي · خزعل مهدي · مقبولة حسين · زمزية حميد · نعمان الانصاري · عبدالله زكي · أزهار أحمد ·
× المونتاج : حيدر العمر ·

١٤ ــ فلم ــ نبوخذنصر ــ ١٩٦٢

× الانتاج : شركة شهرزاد للافلام الملونة ·
× القصة : خالد الشواف ·
× الاخراج والسيناريو : كامل العزاوي ·
× مساعد المخرج : بدري حسون فريد ·
× التمثيل : سامي عبدالحميد · يعقوب القرەغولي · عبدالستار العزاوي · سهيلة كارلو هاريتون · فوزي محسن الامين · عبدالمنعم الدروبي · محمد علي هادي السعيد · بدري حسون فريد ·
× تصميم الازياء : ترودي متلمان
× الديكور : سعدي السماك ·
× المكياج : فوزي الجنابي · مهدي الاوقاتي ·
× المصور : صالح خضر ·
× التكاليف : كلف انتاج الفلم ٤٠,٠٠٠ ألف دينار ·

١٥ ــ فلم « ابو هيلة » (١٩٦٢)

× القصة والسيناريو : يوسف العاني (القصة مقتبسة عن مسرحية تؤمر بيك للعاني)
× الاخراج : محمد شكري جميل ويوسف جرجيس ·
× التمثيل : يوسف العاني وخليل شوقي وهيفاء عبدالقادر · وزينب · مهدي الصفار · زكية الزيدي · محمد القيسي · ناهدة الرماح ·
× التصوير : ماجد كامل ·
× الماكير : يوسف سلمان ·
× الانتاج : شركة سومر للسينما ·

١٦ ــ فلم « مشروع زواج » (١٩٦٢)

× الاخراج : كامران حسني
× التمثيل : فخري الزبيدي · الحاج ناجي الراوي · قدري الرومي · رضا الشاطي · الهام حسين · حميد المحل ·
× التصوير : نهاد علي ·
× العرض : عرض في سينما النصر سنة ١٩٦٢ ·

١٧ ــ فلم « قطار ساعة ٧ » (١٩٦٢)

× القصة والسيناريو والاخراج : حكمت لبيب ·
× التصوير : ماجد كامل ·
× التمثيل : سعيد يونس [illegible] خضر ·

١٨ ــ فلم « بصرة ساعة ١١

× الانتاج : أفلام الـ[illegible]
× الاخراج : وليم [illegible]
× التصوير : نعيم [illegible]
× التمثيل : أنور [illegible] وهبي · حسن الزبيدي ·
× التكاليف : كلف انتاج الفلم ٠٠٠ر[illegible] الاف دينار ·

١٩ ــ فلم « اوراق الخريف » (١٩٦٣)

× الانتاج : ستديو هاماز للافلام
× القصة والحوار : ادمون صبري وحكمت لبيب ·
× الاخراج والسيناريو : حكمت لبيب واواديس ·
× التمثيل : سليم البصري · موزين سعدون العبيدي · يعقوب الامين · حامد الاطرقجي · عبدالرحمن سعيد الربيعي · وداد سالم · عبدالمرسل الزيدي · عمانوئيل رسام · سمية داود · عقيل البصري · نوفا ·
× التصوير : ماجد كامل ·
× المكياج : يوسف سلمان ·
× قصة الفيلم مأخوذة عن مسرحية

